COLLECTION

MARTIN LE ROY

V

CATALOGUE RAISONNÉ

DE LA

COLLECTION

MARTIN LE ROY

FASCICULE V

PEINTURES

PAR

PAUL LEPRIEUR ET ANDRÉ PÉRATÉ

CONSERVATEUR AU MUSÉE DU LOUVRE — CONSERVATEUR-ADJOINT DU MUSÉE DE VERSAILLES

MINIATURES ET DESSINS

PAR

P. ANDRÉ LEMOISNE

SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE AU CABINET DES ESTAMPES

PARIS

M DCCCC IX

CATALOGUE RAISONNÉ

DE LA

COLLECTION MARTIN LE ROY

Direction de l'ouvrage : M. J.-J. MARQUET DE VASSELOT

Impression : MM. Durand, 9, rue Fulbert, Chartres.
Illustration : M. Dujardin, héliograveur, 28, rue Vavin, Paris.
Papier : M. Perrigot-Masure, Arches (Vosges).

Cet ouvrage, imprimé pour M. Martin Le Roy, a été tiré
à 350 exemplaires.

CATALOGUE RAISONNÉ

DE LA

COLLECTION
MARTIN LE ROY

FASCICULE V

PEINTURES

PAR

PAUL LEPRIEUR ET ANDRÉ PÉRATÉ

CONSERVATEUR
AU MUSÉE DU LOUVRE

CONSERVATEUR-ADJOINT
DU MUSÉE DE VERSAILLES

MINIATURES ET DESSINS

PAR

P. ANDRÉ LEMOISNE

SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE
AU CABINET DES ESTAMPES

PARIS
M DCCCC IX

ÉCOLE ITALIENNE

PAR M. ANDRÉ PÉRATÉ

I.

PIETA

École siennoise, XIVe siècle.

(Planche I.)

Au devant du tableau, la Vierge est assise, tenant sur ses genoux son Fils mort. Elle se penche en arrière, et sa tête s'incline douloureusement, les yeux à demi clos. Elle est vêtue d'une robe rose brodée d'or à l'extrémité des manches, et d'un manteau bleu d'outremer, doublé de bleu plus clair, dont le capuchon est relevé sur ses cheveux roux. Ce manteau, comme les manches de la robe, a une bordure à dessin d'or imitant les caractères arabes. On distingue sur l'épaule gauche la trace d'une étoile d'or. De la main droite elle soutient par les épaules le corps abandonné et raidi du Christ, de taille beaucoup plus petite. La tête du Christ, à la barbe assez courte, aux cheveux bouclés et flottants, d'un blond roux, s'incline sur la poitrine ; un de ses bras est appuyé sur le bras gauche de la Vierge, l'autre retombe. Le sang, d'un rouge clair, coule de la plaie du côté, des pieds et des mains. Un linge blanc presque transparent, orné d'une bande en broderie d'or, recouvre le haut des jambes.

Derrière la Vierge, sur le sol gris vert, on voit un sarcophage de marbre rose veiné. Le fond d'or du tableau est encadré d'une bordure finement dessinée à la pointe, avec un semis de fleurs et une légère dentelle gothique. Les auréoles de la Vierge et du Christ sont

également guillochées, avec des fleurs entre deux rangs de perles ; celle du Christ, qui est croisée, porte des traces de vermillon.

Peint à la détrempe, sur bois de peuplier.

Hauteur : 0^{m},30.
Largeur : 0^{m},23.

Ancienne collection Gavet.

Bibl. — G. Migeon, *La Collection Martin Le Roy* (*Les Arts*, novembre 1902, p. 7). — André Pératé, *La Peinture italienne au XIVe siècle*, II, *Les Siennois : Duccio, Simone, les Lorenzetti*, dans l'*Histoire de l'Art* dirigée par André Michel, t. II, seconde partie, Paris, 1906, in-4, p. 819 et suiv. — Agnes Gosche, *Simone Martini*, Leipzig, 1899, in-8. — G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, t. III, 2e ed., Firenze, 1899, in-8. — Langton Douglas, *A History of Siena*, London, 1902, in-8. — *Burlington fine arts Club. Exhibition of pictures of the School of Siena, and examples of the minor arts of that city*, London, 1904, in-fol. — *Mostra dell' antica arte senese, Catalogo generale*, Siena, 1904, in-8.

Cette belle peinture, d'une exécution fine et précise comme celle d'une miniature, semble devoir être attribuée à l'école siennoise, dans la première moitié du XIVe siècle. Les tons de chair aux ombres verdissantes, le dessin très pur du corps du Christ, le bleu et le rose du vêtement de la Vierge, la minutie de rendu et la chaude couleur rousse des cheveux, enfin le patient travail d'orfèvre que montre le guillochis du fond d'or et des auréoles, caractérisent sinon exclusivement, du moins tout particulièrement les œuvres siennoises. Le seul peintre florentin auquel puisse faire songer, un instant, le type du visage de la Vierge en même temps que le coloris, serait Giovanni da Milano ; mais nous ne connaissons aucune œuvre de ce giottesque influencé par les Siennois qui puisse se rattacher directement à celle-ci. C'est la tendresse et l'émotion dramatique, en même temps que l'originalité de composition de Simone Martini qu'évoque tout d'abord cette *Pietà* ; on la dirait presque un complément des admirables panneaux que conservent les Musées d'Anvers, du Louvre et de Berlin, et dont deux racontent l'*Annonciation* et les quatre autres le drame du *Calvaire*. Peut-être cependant y a-t-il ici plus de simplicité et de sérénité ; et ce ne sera guère s'éloigner de Simone que de proposer le nom de Lippo Memmi. Lippo, beau-frère et collaborateur de Simone, participe de sa merveilleuse délicatesse d'exécution avec un charme non moins tendre et plus simple, qui met ses paisibles figures de Vierges au nombre des plus parfaites créations de l'école siennoise.

C'est la première fois, semble-t-il, que cette composition essentiellement sculpturale de la *Pietà* se présente dans la peinture italienne. D'Agincourt, il est vrai, a publié, au tome V de sa grande *Histoire de l'Art par les monuments* (*Peinture*, pl. LXXXIX, 1), une *Pietà*, dont l'original ne nous est pas connu, mais qui semble

d'époque antérieure à la nôtre, et doit se rattacher à une série de compositions byzantines de même sujet. La légende de la gravure ne porte que l'indication suivante : *Peinture grecque, à détrempe, sur bois, du XIIe au XIIIe siècle.* Cette peinture a été inexactement citée par le Cte de Grimouard de Saint-Laurent, au tome III de son *Guide de l'Art chrétien,* p. 113, où, la confondant avec une autre gravure qui fait partie de la même planche, il la donne comme se trouvant dans l'église de Saint-Étienne, à Bologne. Dans ce panneau, la Vierge, qui a les traits d'une femme âgée, semble assise sur le tombeau, et soutient de la main droite, sans effort apparent, la tête de son Fils étendu sur ses genoux. Sur le fond d'or on lit, aux deux côtés de la tête de la Vierge, les mots MP ΘY, et, au-dessus de celle du Christ : IC XC. C'est évidemment l'œuvre de quelqu'un de ces moines grecs qui, au XIIIe siècle, peuplèrent la Toscane de leurs images pieuses, et furent à Sienne les précurseurs du grand Duccio. Le charmant petit tableau de Lippo Memmi a dû avoir pour prototype une de ces images byzantines ; il y a introduit une vie et une émotion nouvelles. Mais cette composition demeura isolée. Il faut attendre la seconde moitié du XVe siècle pour la retouver dans la peinture italienne, et c'est alors la dévotion ombrienne qui continue la dévotion siennoise : Bonfigli, Fiorenzo di Lorenzo, Pérugin représentent avec une beauté poignante le corps déjà raidi du Christ sur les genoux de sa Mère. D'autre part la sculpture s'est emparée de l'admirable motif, ou plutôt elle en a conservé la tradition, et cette donnée de l'art gothique, adoucie par l'esprit de la Renaissance, aboutira au groupe célèbre de Michel-Ange.

Au XIVe siècle et au XVe, l'image de Notre-Dame de Pitié est représentée la plupart du temps par une composition différente. Dans la fresque de Giotto, à l'Arena de Padoue, et dans les tableaux de Simone Martini et d'Ambrogio Lorenzetti qui s'en inspirent, puis dans un retable et une fresque de l'Angelico, nous assistons à la *Lamentation des saintes Femmes autour du corps du Christ.* Mais la façon habituelle de simplifier la *Pietà,* dès le XIVe siècle, consiste à faire apparaître le Christ sortant à mi-corps du tombeau, et montrant les plaies de son côté et de ses mains ; la plupart du temps la Vierge et saint Jean sont auprès de lui, qui le soutiennent et se lamentent, sans toutefois que leur présence soit nécessaire pour résumer l'idée de Rédemption. C'est une des images les plus fréquentes sur les portes de tabernacles, et la plus convenable à résumer le sacrifice de la Messe. Dans notre tableau le drame est ramené à ses principaux éléments ; et, pour en exprimer tout le pathéthique, l'artiste n'a pas hésité à représenter Jésus de taille sensiblement plus petite que celle de la Vierge, simplification qui demeure conforme, en somme, à l'esprit des tableaux de dévotion siennois. *Le Christ portant sa croix,* de Berna, qui appartient à Mrs. Robert Benson et fut exposé en 1904 au Burlington Club de Londres, garde cette tradition d'intimité pénétrante, mais avec une facture plus faible et plus molle.

Une singularité de ce panneau est que son revers semble avoir été préparé pour une destination différente. Un cadre s'y détache en relief, terminé dans le haut par un pinacle interrompu. Sur un fond rouge tranche la peinture d'un écusson, aux armoiries peut-être du premier possesseur de ce petit tableau.

2.

LA VIERGE ET L'ENFANT ENTOURÉS DE SAINTES ET D'ANGES

Par Giovanni di Paolo (*avant* 1410 — *après* 1481).

(Planche II.)

Au milieu d'une terrasse, en arrière de laquelle on voit les ondulations d'un terrain gazonné que traverse une allée d'arbres, la Vierge est assise sur un trône d'or guilloché, recouvert d'un coussin de brocart rouge et or. Elle est vêtue d'une robe rouge brochée d'or, presque entièrement cachée par un long manteau bleu sombre, bordé et doublé d'or, qui forme voile sur ses cheveux blonds. Elle tient sur ses genoux l'Enfant nu, qu'elle enveloppe d'un drap de brocart bleu et rouge à fond d'or ; de la main gauche l'Enfant serre un pan du drap, et de la droite il se cramponne au manteau de sa Mère. Le trône repose sur un grand tapis à rinceaux rouges et bleus très sombres, dont le rebord à frange d'or tombe sur le devant du tableau. Cette bordure toute guillochée d'or porte l'inscription suivante en lettres gothiques : *Salue · regina · misericordie · uita · dulcedo · et · spes · nostra ·* ; et on lit également sur la grande auréole de la Vierge : *Aue · Gracia · plena · dom ·* (*inus tecum*). L'auréole de l'Enfant, très étroite, ne porte pas d'inscription.

Quatre saintes aux cheveux blonds sont debout à droite et à gauche du trône. Les couleurs de leurs vêtements se répondent, les unes portant un manteau presque noir flottant sur une robe jaune ou rouge à ceinture d'or ; les autres une robe de brocart rouge et or

doublée d'hermine. Elles conversent ensemble, tandis que des anges, sept de chaque côté, aux ailes d'or rehaussées de bleu et de rouge, vêtus de manteaux rouges, bruns ou gris, planent dans les airs avec des gestes d'adoration. Derrière eux, de petits nuages gris et blancs parsèment le ciel d'un bleu sombre d'où jaillit, au sommet du tableau, dans une gloire d'or s'épandant en rayons sur la tête de la Vierge, le Père Éternel, enveloppé dans un manteau rose doublé de bleu, soutenu par de petits séraphins aux ailes d'or, et étendant les deux mains dans un geste de bénédiction.

Peint à la détrempe sur bois de peuplier. Le tableau a conservé son cadre doré et orné d'un guillochis rehaussé de couleurs imitant l'orfèvrerie.

Hauteur : $0^{m},57$.
Largeur : $0^{m},43$ (cadre compris).

Acquis à Paris, d'un marchand espagnol.

Bibl. — G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, t, IX Firenze, 1902, in-8. — Langton Douglas, *A History of Siena*, London, 1902, in-8. — Jules Destrée, *Notes sur les Primitifs italiens*, III, *Sur quelques peintres de Sienne*, Bruxelles et Florence, 1903, in-8. — *Burlington fine arts Club ; Exhibition of pictures of the School of Siena, and examples of the minor arts of that city*, London, 1904, in-fol.

Œuvre intéressante, d'exécution à la fois rude et précieuse, attribuée par Mr. Berenson à Sassetta, mais où nous croyons reconnaître l'ingéniosité mêlée de maladresse de Giovanni di Paolo. Ce peintre siennois, dont les dates de naissance et de mort sont inconnues, et dont l'activité, comme celle de son contemporain Sano di Pietro, s'exerça durant les deux premiers tiers du xve siècle, doué d'une imagination aisément bizarre, créateur de figures parfois charmantes, plus souvent maniérées et même grimaçantes jusqu'à la caricature, s'est inspiré des rêves célestes de Fra Angelico, mais pour les travestir involontairement. Le grand et délicat Stefano di Giovanni (Sassetta), dont il subit plus directement l'influence, avait créé, avec une suavité plus raffinée et plus égale, des types parfaits de ces *Sante Conversazioni* qui inspireront jusqu'au xvie siècle tant de chefs-d'œuvre de la peinture italienne. Il y a dans le petit panneau de Giovanni di Paolo des intentions exquises, mais insuffisamment réalisées, de tendresse et de piété ; il y a surtout une harmonie rare de tons précieux, dissimulant par endroits les insuffisances du dessin, et faisant songer à quelque beau cuir peint et mordoré.

3.

LE MARTYRE DE SAINT JEAN ÉVANGÉLISTE

Par Giovanni di Paolo (*avant* 1410 — *après* 1481).

(Planche III.)

Le saint, aux cheveux blonds, auréolé d'or, imberbe, est debout, nu, les mains jointes, plongé jusqu'aux hanches dans l'huile d'un vert noirâtre qui bouillonne dans une chaudière de terre rose. A la base très évasée de la chaudière s'ouvre un four, dont un serviteur vêtu d'une robe brune active les flammes en y mettant du bois. L'empereur Domitien (selon le texte de la Légende Dorée) est debout vers la droite : la barbe courte, les cheveux gris ceints d'un étroit ruban, il porte une cuirasse jaune par-dessus une tunique vert-olive qui recouvre des chausses roses enfoncées dans des bottines rouges; un manteau bleu flotte à ses épaules; il tient un sceptre rouge et or dans la main gauche, et indique de la droite le four à un homme barbu, vêtu d'une tunique orangée et les jambes nues dans des chaussures jaunes, qui s'avance courbé sous le poids d'un fagot. Plus loin, près de la chaudière, passent deux paysans : l'un, à gauche, cheveux noirs épars, vêtu d'une mauvaise tunique bleue, jambes nues dans des chaussures jaunes, porte sur l'épaule et soutient des deux mains un panier plein d'olives; l'autre, à droite, vêtu de jaune, porte un sac sur l'épaule et tient une pomme à la main. Enfin, dans le fond, deux soldats casqués, en manteau pourpre sur

une cuirasse jaune, appuyés sur de longues lances, assistent attentivement au supplice.

La scène se passe devant les murs crénelés d'une ville forte, dont la porte ogivale s'ouvre sur la droite ; de ce côté les créneaux, s'abaissant, laissent voir un coin de palais rose. Le sol, d'un gris verdâtre, est parsemé de cailloux bleus.

Peint à la détrempe sur un panneau de peuplier très épais. Le bas seulement du cadre est ancien. La peinture a quelque peu souffert : la figure de l'homme au fagot a été réparée, ainsi que les casques et les manteaux des soldats.

Hauteur : 0^{m},32.
Largeur : 0^{m},42.

Acquis à Paris, à la vente de la collection Desmottes (19 mars 1900); n° 450 du Catalogue, sous la désignation : École de Sienne, *Le Martyre d'un saint.*

Bibl. — Les ouvrages indiqués au n° précédent, et *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze,* Roma, 1898, in-12, p. 74. — *La Légende Dorée,* par Jacques de Voragine, traduite du latin par M. G. B. (Gustave Brunet), Paris, 1843, 2 vol. in-12, première série, p. 50. — André Pératé, *Les Expositions d'art siennois à Sienne et à Londres* (*Les Arts,* septembre-octobre 1904).

Cette composition dramatique et pittoresque illustre quelques lignes de la Légende de saint Jean Évangéliste, telle qu'on la trouve dans la Légende Dorée : « Et l'empereur Domitien entendit parler de lui, et il se le fit amener, et il le fit mettre, devant la Porte Latine, dans un tonneau d'huile bouillante, et il en sortit sans avoir éprouvé aucun mal. » C'est évidemment un morceau détaché d'une prédelle de retable, où il répondait peut-être à une *Décollation de saint Jean Baptiste.* Il y a dans la collection Carrand, au Musée National de Florence, un panneau du même peintre illustrant un sujet analogue, où l'on reconnaîtrait la *Décollation de saint Paul,* si le saint n'y était représenté jeune et imberbe ; les costumes des soldats et de l'officier qui les commandent sont presque identiques à ceux de notre panneau.

L'image du *Martyre de saint Jean Évangéliste* apparaît rarement dans l'iconographie italienne, au lieu que les épisodes de la vie et du martyre de saint Jean Baptiste y sont traités avec prédilection. Giovanni di Paolo s'est exercé plus d'une fois à les peindre ; on peut citer entre autres les très beaux compartiments de prédelle appartenant à sir Charles Butler, exposés au Burlington Club de Londres en 1904.

4.

TOBIE ET L'ANGE

Par Neroccio di Bartolommeo Landi (1447-1500).

(Planche IV.)

Dans un paysage bleuâtre, à ciel très clair, sur lequel se détache le feuillage grêle de quelques arbres, l'ange Raphaël s'avance, tenant par la main le petit Tobie. L'ange, très blond, est vêtu d'une robe rose à collet brun brodé d'or, qui laisse passer des manches brunes à crevés blancs, et se noue sur la poitrine par une légère ceinture de cuir, tandis qu'une seconde ceinture à franges que terminent des pendeloques bleues retombe librement sur les hanches; les plis nombreux de cette robe sont agités par le vent. Ses pieds sont nus; ses ailes, d'un rose clair, sont mouchetées de noir; ses cheveux bouclés flottent sur les épaules et se redressent en casque sur le front. De la main droite il fait le geste d'expliquer ses paroles; de la gauche il touche légèrement la main du petit Tobie, enfant de six ou sept ans, aux grands cheveux blonds, qui le regarde avec un sourire de confiance. Tobie est vêtu d'une tunique bleu clair, fendue aux coudes et nouée d'un cordon à la taille, d'un manteau gris-ardoise, et de chausses collantes d'un gris plus clair, enfoncées dans les plis de bottines souples en cuir fauve. Il tient de la main gauche, suspendu à une ficelle, un poisson aux écailles blanches, et il suit son guide à grandes enjambées, tandis que le vent gonfle derrière lui les plis de son manteau. Devant l'ange marche un petit caniche blanc.

Quelques nuages strient le ciel clair. Le fond du paysage est formé par un lac entouré de rochers et de collines, avec des constructions que hérissent des clochers. Des fleurs, sur le devant du tableau, surgissent du sol, tout contre le cadre ; on reconnaît une ancolie bleue, des pois mauves.

Peint à la détrempe sur bois de peuplier. Le panneau a conservé son ancien cadre doré, orné d'une feuille d'eau très simple.

Hauteur : 0^m.66.
Largeur : 0^m,45.

Acquis à Paris, de Mᵉ Pillet, expert; provenant de la collection Gaucher.

Bibl. — Reproduit dans G. Migeon, *La Collection Martin Le Roy* (*Les Arts*, novembre 1902, p. 5). — *Catalogo della Galleria del R. Istituto provinciale di Belle Arti in Siena*, Siena, 1903, in-12. — G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, t. IX, Firenze, 1902, in-8. — Langton Douglas, *A History of Siena*, London, 1902, in-8. — Jules Destrée, *Notes sur les Primitifs italiens, III, Sur quelques peintres de Sienne*, Bruxelles et Florence, 1903, in-8. — *Burlington fine arts Club; Exhibition of pictures of the School of Siena and examples of the minor arts of that city*, London, 1904, in-fol. — B. Berenson, *The central Italian Painters of the Renaissance*, New-York and London, 1897, in-12. — P. Schubring, *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin, 1907, in-8. — Alessandro d'Ancona, *Sacre Rappresentazioni dei secoli* XIV, XV *e* XVI *raccolte ed illustrate*, Firenze, 1873, 3 vol. in-12. — Maud Cruttwell, *Antonio Pollaiuolo*, London, 1907, in-8.

Cette petite œuvre charmante a été attribuée tantôt à Neroccio di Bartolommeo Landi, tantôt à Francesco di Giorgio. Malgré les singulières ressemblances d'esprit et de travail qui rapprochent les deux artistes siennois, M. Berenson et M. Schubring ont eu grandement raison d'y reconnaître la main de Neroccio. L'ange a le type de ses Vierges et de ses saintes, la même ligne droite du nez et du front et le même gracieux ovale du visage, au menton légèrement renflé (le type adopté par Francesco di Giorgio est plus tourmenté, plus directement imité de Filippo Lippi et de Botticelli). La tête de l'enfant surtout est caractéristique de ce maître ; il suffit de la comparer à celle du petit Jésus porté par la Madone debout entre saint Michel archange et saint Bernardin, dans le beau retable de l'Académie de Sienne, signé et daté de 1476 (n° 282 du Catalogue).

Rien ne prêtait mieux que ce joli sujet à la fantaisie tendre et délicate de Neroccio. L'histoire de Tobie fut populaire dans l'art florentin au dernier tiers du xvᵉ siècle ; le théâtre religieux donnait la « représentation de l'ange gardien », ou encore la

« représentation de Tobie et du petit Tobie », et les artistes avaient à produire un grand nombre de ces images dévotes de l'ange gardien, qui devenaient parfois des tableaux considérables. Les peintres des ateliers de Lippi et de Verrocchio, Piero et Antonio Pollajuolo, Botticelli, ou plutôt Francesco Botticini, peut-être aussi Jacopo del Sellajo et Cosimo Rosselli, s'exercèrent à figurer tantôt l'archange Raphaël, tantôt les trois archanges guidant l'enfant dans son pèlerinage ; et quelques-unes de ces peintures ont pu servir de modèles à Neroccio. Une étude iconographique ne devrait point négliger aussi les fresques votives, dont la plus gracieuse est celle de Benozzo Gozzoli, au chœur de l'église de Sant' Agostino, à San Gimignano. Dans le tableau de Turin, qui est mentionné par Vasari comme peint par les deux frères Pollajuolo pour décorer un des pilastres d'Or San Michele, à Florence, l'allure de l'archange apparaît un peu différente, et Tobie n'est pas un enfant, mais un adolescent (v. une reproduction dans le livre de Miss Maud Cruttwell sur *Antonio Pollajuolo*, en regard de la p. 94). Dans un second tableau également conservé à Turin, où paraissent les trois archanges, le peintre, un *Amico di Sandro*, a donné aussi à son Tobie l'aspect d'un jeune garçon de douze à quinze ans, et l'exemple a été suivi par Francesco Botticini, dans ce retable de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, où l'on croyait jusqu'en ces derniers temps reconnaître la main de Botticelli. L'esprit de Verrocchio y anime encore l'exquise figure de l'ange Gabriel, et ce n'est guère qu'à certaines maladresses dans le plissé des draperies, et à une lourdeur indéniable dans le dessin des pieds, que l'on comprend la distance qui sépare des Pollajuoli et de Botticelli leur ingénieux imitateur. Au musée de Bergame, dans le legs Morelli, on peut voir un ange Raphaël qui tient Tobie par la main d'un geste identique à celui du tableau de Florence ; et ce geste est répété encore dans deux peintures de la National Gallery de Londres et de l'Académie de Florence, l'une assez proche de Ghirlandajo, peut-être de Jacopo del Sellajo, l'autre plus tardive et plus molle, que l'on pourrait attribuer à Cosimo Rosselli ou à Raffaellino del Garbo. Neroccio n'a rien inventé, pas même le petit chien à toison crépue, que l'on trouve dans les tableaux de Botticini ; il a donné à son archange l'allure et le costume de l'archange de Botticini, tout à fait semblables d'ailleurs à ceux de la petite et merveilleuse Judith de Botticelli (au Musée des Offices). Mais il y a dans les figures de l'artiste siennois une expression de délicieuse naïveté qui n'appartient qu'à lui, et il a porté à la perfection la grâce enfantine de cette composition dévote.

5.

LE TRIOMPHE DE L'AMOUR

Plateau d'accouchée

École florentine, xve siècle.

(Planche V.)

Sur une allée de gazon que bordent des arbres au feuillage touffu, le char de l'Amour s'avance vers la droite, tiré par deux chevaux blancs harnachés de rouge. La caisse du char, sorte de plate-forme massive ou de coffre supporté par quatre roues, sert de base à une cuve ayant l'aspect du bronze, dont le socle convexe est orné de lourdes volutes d'or. De cette cuve jaillissent de rouges flammes autour d'un globe d'or sur lequel l'Amour est debout. Nu, avec une guirlande de feuilles autour des reins, ses grandes ailes d'or ouvertes derrière ses cheveux blonds flottants, il bande son arc pour lancer une flèche enflammée. Des deux côtés et en arrière du char il y a des groupes de jeunes hommes et de jeunes femmes qui conversent ensemble. Tous sont blonds, et coiffés de chapeaux de feutre à larges ailes ou de turbans de soie et de velours. A gauche, une dame, dont le turban énorme est tout brodé de perles, est vêtue d'une robe brune à grands ramages d'or ; le jeune homme avec qui elle converse porte un surcot de fourrure grise par-dessus son justaucorps de velours noir et ses chausses rouges ; et, plus loin, une jeune fille qui

tend les mains vers l'Amour a une robe d'étoffe verte et or. Du côté droit, un jeune homme à manteau mauve bordé de fourrure, pardessus des chausses rouges, est accompagné de deux dames dont la première est vêtue de drap vert doublé de fourrure blanche, la seconde d'une étoffe rouge clair. Tout au fond, et presque symétriquement de chaque côté du char, on aperçoit, derrière d'autres figures juvéniles, deux guerriers engoncés en de lourdes armures. Enfin, sur le devant du tableau et à gauche, un homme aux cheveux gris, à la longue barbe grise, vêtu de chausses et d'un habit de drap vert mordoré, à reflets rougeâtres, gît de tout son long, endormi, les bras croisés et la tête appuyée sur les genoux d'une femme assise à terre, coiffée d'un grand turban brun clair, et vêtue d'un manteau brun foncé, d'où sort une manche de velours noir à ramages. On la reconnaît pour Dalila aux ciseaux gigantesques dont elle commence à tondre les cheveux de son amant.

Des fleurs, au premier plan, émaillent le sol. Le fond du paysage est très sommairement indiqué : de petites collines nues, une rivière, des arbres, quelques fabriques, sous un ciel bleu tournant au vert.

Cette composition décore la face antérieure d'un plateau qu'enferme un cadre, ou plutôt un rebord doré à douze pans (la dorure de ce rebord est moderne). La face postérieure, que reproduit notre planche VIII, n° 8, est décrite plus loin (p. 29).

Peint à la détrempe, sur bois de peuplier d'Italie.

Diamètre, à l'intérieur du cadre : 0m,61 ; cadre compris : 0m,73

Ancienne collection Cernuschi.

Bibl. — Reproduit dans Eugène Müntz, *Les Plateaux d'Accouchées* (Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, tome Ier, 1894, p. 224) ; — dans G. Migeon, *La Collection Martin Le Roy* (*Les Arts*, novembre 1902, p. 6) ; — dans Emmanuel Rodocanachi, *La Femme italienne à l'époque de la Renaissance*, Paris, 1907, in-4 (en regard de la p. 8). — Prince d'Essling et Eugène Müntz, *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris, 1902, in-fol.

— *Ricordo delle onoranze rese a Masaccio in San Giovanni di Valdarno nel di XXV ottobre MCMIII,* Firenze, 1903, in-8.

Cette peinture, ainsi que les deux suivantes que reproduisent nos planches VI et VII, appartient à un groupe d'objets mobiliers qui comprend quelques-unes des plus gracieuses œuvres de la Renaissance italienne, ce que l'on a nommé les plateaux d'accouchées (*deschi da parto*). Eugène Müntz leur a consacré une importante étude dans le tome Ier des Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot, et, tout récemment, M. Rodocanachi, dans son curieux et abondant travail sur *La Femme italienne à l'époque de la Renaissance,* a enrichi cette étude de documents nouveaux et d'anecdotes (v. le chapitre Ier, *La Naissance et les Relevailles*).

Comme on avait accoutumé de peindre sur les coffres de mariage des scènes de mythologie ou d'histoire ayant trait pour la plupart aux rites nuptiaux, ainsi faisait-on sur ces plateaux d'accouchées, cadeaux gracieux destinés à commémorer une heureuse naissance. L'usage les avait assez vite transformés. A l'origine, comme nous le voyons par la fresque de Taddeo Gaddi à Santa Croce représentant la Naissance de la Vierge, c'étaient des fruits qu'une servante apportait à la jeune mère dans une corbeille. Ghirlandajo, dans une de ses somptueuses et classiques figures au chœur de Santa Maria Novella, s'est conformé à la tradition des peintres giottesques ; il reproduisait d'ailleurs très vraisemblablement les grandes lignes de la composition d'Orcagna dont sa fresque prenait la place. Mais bientôt on fit une œuvre d'art du plateau destiné à porter les fruits, les gâteaux, les confiseries, les *dolci* devant le lit où trônait l'accouchée pour recevoir ses amies ; on y peignit d'abord, ce qui était l'essentiel, comme on le faisait aux coffres de mariage, les armes des deux familles unies dans un héritier nouveau ; puis on l'orna de figures, et le plateau d'accouchée devint proprement un tableau, que l'on suspendit aux murs de la chambre, et qui ne garda plus de sa destination première que la forme circulaire ou à pans coupés de son cadre.

Le très beau plateau du Musée de Berlin reproduit par Müntz dans une héliogravure du tome Ier des Monuments Piot (pl. XXVII), et qui a été l'objet d'une intéressante étude de M. le Dr Bode dans le volume publié en 1903 par le Comité des fêtes en l'honneur de Masaccio, représente, avec un grand charme, la scène même de la visite à l'accouchée. La jeune mère est étendue sur son lit, autour duquel les servantes sont rassemblées, l'une d'elles tenant l'enfant sur ses genoux ; dans un *cortile* à colonnes, qui semble pris d'un palais de Brunelleschi, les amies, jeunes et vieilles, s'empressent et vont franchir le seuil de la chambre, tandis que d'autre part des serviteurs, que précèdent deux sonneurs de trompe, apportent solennellement les cadeaux sur des plats. La même scène, plus minutieusement détaillée, se voit encore sur un plateau de la collection de Mme Édouard André (reproduit en héliogravure dans les Monuments Piot, tome Ier, pl. XXVIII).

On trouvera dans l'article de Müntz une énumération sommaire, d'ailleurs incomplète, des plateaux d'accouchées appartenant aux collections privées ou publiques. Il cite en premier lieu — ce sont les plus beaux de tous, même auprès du plateau du Musée de Berlin — les panneaux de la collection Edmond Foulc et de la collection Chabrière-Arlès qui représentent l'un et l'autre la *Visite de la reine de Saba*

à Salomon; puis le *Jugement de Salomon* qui a figuré à la vente Secrétan (n° 182), le *Jugement dernier* provenant du couvent d'Annalena, conservé aux Uffizi, le *Triomphe de l'Amour* du Musée de Turin, les trois plateaux de la collection Martin Le Roy, et le *Jugement de Pâris* de la collection Carrand, au Museo Nazionale de Florence, enfin le *Jeu de la Chouette*, conservé aux Uffizi. Il ne cite pas la *Diane surprise par Actéon*, de l'ancienne collection Burne-Jones, publiée par M. Salomon Reinach au tome Ier, p. 631, de son *Répertoire de peintures*, ni le plateau des collections Wagner et Butler, dont la face est dessinée au tome Ier, p. 614, et le revers au tome II, p. 754, de ce même *Répertoire* ; en revanche, il classe parmi les plateaux d'accouchées l'*Enlèvement d'Hélène* de la National Gallery, et le *Triomphe de l'Amour* du Musée de South Kensington, à Londres, qui sont, l'un et l'autre, des décors de *cassoni*.

Notre plateau, qui représente le *Triomphe de l'Amour*, appartient, par son sujet, à une catégorie assez abondante de peintures qui procèdent toutes manifestement d'une même source littéraire, les *Triomphes* de Pétrarque. Bien avant que parussent les premières éditions illustrées des *Triomphes*, dont la plus ancienne est de 1488, les miniatures des manuscrits en avaient rendu les principales scènes familières aux regards, les avaient imposées à la peinture des *cassoni* et des *deschi da parto*. L'image de l'Amour, telle que nous la voyons sur notre plateau, est assez exactement traduite du poème de Pétrarque :

Sopr'un carro di foco un garzon crudo
Con arco in mano e con saette a'fianchi,
Contra la qua' non val elmo nè scudo ;
Sopra gli omeri avea sol due grand'ali
Di color mille e tutto l'altro ignudo :

(Sur un char de feu un garçon cruel — avec l'arc en main et les flèches aux flancs, — contre lesquelles ne vaut casque ni bouclier, — sur les épaules avait seulement deux grandes ailes — aux mille couleurs, et pour tout le reste était nu).

Mais, au lieu des quatre destriers « plus blancs que neige » dont parle le poète, le peintre n'en a représenté que deux, et encore sont-ils de formes bien mesquines. La compagnie amoureuse qui suit le char en dissertant ne rappelle guère le long cortège de victimes, prises à l'antiquité légendaire ou classique et à l'Ancien Testament, dont Pétrarque s'est complu à raconter les erreurs ; cependant voici au premier plan Samson, dans l'attitude que lui donne le poète, reposant sa tête au giron de son ennemie :

Poco dinanzi a lei vidi Sansone,
Via più forte che saggio, che per ciance
In grembo alla nemica il capo pone.

(Peu au devant d'elle je vis Samson, — bien plus fort que sage, qui pour oreiller — au giron de l'ennemie repose sa tête).

Les variantes que comporte la composition du Triomphe de l'Amour ne sont pas très nombreuses. C'est le plateau des collections Wagner et Butler qui se

rapproche le plus du nôtre, mais avec un art supérieur et une plus grande richesse de détails : les deux destriers attelés au char sont caparaçonnés de longues housses brodées, et montés par des postillons nègres ; sur le char même, autour du socle où se dresse l'Amour, de petits génies se jouent ; enfin, au premier plan, devant la figure de Samson endormi sur les genoux de Dalila, le peintre a introduit celle de Campaspe chevauchant Aristote, motif parasite emprunté par les ivoiriers français au *Lai d'Aristote*, et que peut-être il a répugné à Pétrarque de célébrer. Le *Triomphe de l'Amour* du Musée de Turin semble une réplique de ce plateau.

Une miniature de la Bibliothèque Riccardi, publiée par le prince d'Essling et Müntz (p. 116), ajoute à la scène ainsi composée la légendaire image du sorcier Virgile, que la fille de l'empereur de Rome fait descendre de sa fenêtre dans un panier.

Quant aux compositions des *cassoni*, elles développent plus largement, comme il convient, le thème de Pétrarque ; mais il n'appartient pas à cette étude de les commenter à nouveau, les principales étant reproduites et analysées dans le beau livre que nous venons de citer, et où l'on trouvera également une description minutieuse des premières gravures des *Triomphes*.

Il n'est sans doute pas impossible, comme nous le verrons plus loin, de fixer la provenance et la date de notre panneau, par la lecture des armoiries peintes sur le revers (p. 29). Déjà les costumes sont une indication un peu vague assurément, mais dont on doit tenir compte. Ce sont les coiffures et les vêtements à la mode vers le milieu du xv[e] siècle, coiffures volumineuses et robes à manches flottantes dont la ceinture s'ajuste très haut, au-dessous des seins ; on les trouve dans les médailles de Pisanello et dans les fresques de Piero dei Franceschi, surtout dans les peintures de *cassoni* attribuées à Pesellino ou à Dello Delli ; et c'est de l'art de ces deux derniers maîtres que se rapproche le plus notre panneau, sans que sa facture un peu lâche permette de préciser davantage une attribution.

6.

LE JUGEMENT DE PARIS

Plateau d'accouchée

École florentine, xve siècle.

(Planche VI.)

Sur un terrain brun clair parsemé de petites plantes d'un vert brunâtre, trois jeunes femmes sont debout, tournées vers la droite, et parlent à un pâtre. Ce sont, devant le berger Pâris, les trois déesses, Junon, Vénus et Minerve, que ne distingue aucun attribut particulier. Pâris, aux cheveux blonds bouclés, vêtu d'un manteau rose attaché à la taille et qui laisse passer des manches d'un bleu tirant sur le vert, a les jambes nues avec des bottes molles en cuir gris, lacées sur le cou-de-pied. Il s'appuie de la main gauche à son bâton de bois jaune, et, le coude droit posé sur cette main, semble adresser la parole à l'une des déesses, Vénus évidemment, car elle tient de la main gauche la pomme d'or qu'il vient de lui offrir. La toute gracieuse Vénus est vêtue d'une longue robe brune, brodée d'or autour du col, et dont les manches à festons jaunes, découpés et brodés en imitation de feuillage, laissent passer des manches de dessous étroites et rouges. Elle n'a pour coiffure que ses cheveux blonds ébouriffés et ondoyants comme des flammes. La déesse que l'on voit à sa gauche est vêtue d'une robe bleue à passementerie d'or, s'ouvrant sur des manches brunes ; elle est coiffée, sur ses cheveux

blonds, d'un chapeau de feuilles bleues et or. La troisième déesse, toute menue et légère, qui appuie sa main gauche sur l'épaule de Vénus, porte une charmante robe rose à larges manches flottantes, laissant voir une doublure rouge, festonnées de créneaux et brodées d'une longue fleur d'or ; un diadème rouge enserre ses cheveux blonds. De fines aigrettes d'or luisent comme des nimbes sur les trois têtes juvéniles. Au fond de la scène on aperçoit de nouveau les trois déesses, assises cette fois sous l'abri de joncs tressés de la petite cabane du pâtre ; elles semblent causer avec animation, et Vénus tient toujours dans ses mains la pomme, tandis qu'au dehors, se détachant sur le ciel bleu sombre que coupent de petits nuages rosés, un messager vêtu de rose et de bleu descend rapidement vers elle en l'appelant du geste. Le terrain, nettement découpé, est bordé à gauche et dans le bas du tableau par un ruisseau, dont la source jaillit d'une margelle carrée de pierre grise ; un canard s'ébat dans le courant. Sur la droite, derrière le groupe des déesses et du pâtre, des béliers et des chèvres sont couchés sur l'herbe, à l'ombre d'orangers ; un enfant joue de la cornemuse, et, plus loin, dans une région montagneuse, apparaît l'enceinte crénelée où s'enferme une petite ville, avec ses tours et ses flèches.

Peint à la détrempe sur bois de peuplier d'Italie. Ce panneau, comme les deux précédents, s'encadre d'un rebord à douze pans, dont la dorure est moderne. Le revers (planche VIII, n° 9) en est décrit à la p. 31.

Diamètre, à l'intérieur du cadre : 0m,60 ; cadre compris : 0m,70

Ancienne collection Eugène Du Sommerard.

Bibl. — Reproduit dans Eugène Müntz, *Les Plateaux d'accouchées*, p. 222. — dans G. Migeon, *La Collection Martin Le Roy* (*Les Arts*, novembre 1902, p. 7), — dans Emmanuel Rodocanachi, *La Femme italienne*, en regard de la p. 188. — *Les très riches Heures du duc de Berry*, publiées par M. le Cte Paul Durrieu, Paris, 1904, in-fol. — Eugène Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, tome Ier, *Italie, les Primitifs*, Paris, 1889, in-4, p. 309 et suiv. — Adolfo Venturi, *Gentile da Fabriano e il Pisanello*, Firenze, 1896, in-4.

Il existe dans la collection Carrand, au Museo Nazionale de Florence, une réplique avec variantes de ce charmant plateau d'accouchée. Elle se trouve gravée, à côté de notre plateau, dans une même planche du livre déjà cité de M. Rodocanachi. Pâris, au premier plan, tient encore la pomme d'or, et l'offre à Vénus. Sur la gauche, près d'un oranger qui ombrage la source, deux enfants, de proportions minuscules, jouent ensemble. Le paysage du fond est simplifié : c'est un gazon que couvre un bois touffu d'orangers, comme dans le décor du *Printemps* de Botticelli; et sur le fond sombre du feuillage mêlé de fruits d'or plane, comme dans la peinture de Botticelli, le petit génie qui descend vers Vénus. Les trois déesses sont assises, à gauche, sur l'herbe, et, à droite, Pâris également assis converse avec un pâtre, tandis que les béliers blancs ou noirs bondissent ou se reposent. Les deux panneaux sont évidemment de la même main, et le sujet a dû plaire. Il est traité, en effet, de la plus gracieuse façon. Plus tard, les peintres italiens ne verront dans la scène du *Jugement de Pâris* qu'un prétexte à de savantes études de nu (que l'on songe, entre autres œuvres d'art, à l'admirable estampe de Marc-Antoine Raimondi), et il est probable que même dans les travestissements mythologiques fort à la mode vers la fin du xv[e] siècle on chercha plus à montrer de belles formes que des vêtements raffinés : ainsi dans ce char portant Pâris et les trois déesses, qui vint à la rencontre de Lucrèce Borgia, en 1502, comme elle entrait à Foligno (v. Ephrussi, *Étude sur le songe de Poliphile,* 1888, p. 49-51). Mais, dans la première moitié du xv[e] siècle, les études de nu sont rares encore, et notre panneau, traité avec la gentillesse d'une miniature, demeure voisin, par la date, des singulières figures de divinités dont Taddeo di Bartolo, de 1408 à 1414, ornait une salle du Palais Public de Sienne, ou que Leonardo da Besozzo dessinait fidèlement, un peu plus tard, d'après les fresques dont Giusto avait orné le chœur des Eremitani de Padoue.

Les délicieux costumes des trois déesses semblent avoir, au premier abord, quelque chose d'exotique. Ils rappellent, par leurs franges découpées et flottantes, certains accoutrements des dames que nous voyons, aux *Très riches Heures du duc de Berry,* parmi les miniatures du calendrier, faire si aimable figure dans le cortège ducal, soit au festin, soit à la promenade, soit à la chasse (v. les planches I, IV, V et VIII de la magnifique publication de M. le C[te] Paul Durrieu). Mais les coiffures, dans les *Très riches Heures,* sont encore de façon gothique, et ces mêmes robes resteront en usage bien des années plus tard. Celles que portent les dames dont Michelino da Besozzo a représenté les jeux aimables au palais Borromeo de Milan, ne diffèrent pas essentiellement des nôtres, et l'on retrouverait des modèles plus ressemblants encore dans les dessins et peintures de Pisanello et de Gentile da Fabriano. Le célèbre dessin de Pisanello du Musée Condé, à Chantilly, qui a été souvent reproduit (v. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance,* tome I[er], *Italie, les Primitifs,* en regard de la p. 312), nous montre une robe à longue traîne et à manches flottantes qui rappelle d'assez près le costume des trois déesses. Mais une figure de Gentile da Fabriano présente des ressemblances plus frappantes encore. C'est celle de la noble dame qui, accompagnée d'une suivante, un bluet à la main, assiste à la *Présentation au Temple,* dans le précieux compartiment de prédelle qui est demeuré au Louvre, provenant de la grande *Adoration des Mages* de l'Académie

des Beaux-Arts de Florence. Coiffée d'un large turban brodé de perles (nous avons vu cette coiffure dans les deux autres plateaux d'accouchées de la collection Martin Le Roy), elle est vêtue d'une robe de drap brun, à ceinture très montante, et dont les manches qui flottent sont toutes festonnées et découpées très exactement comme celles des trois déesses.

C'est donc peut-être de l'art de Gentile da Fabriano que se rapprocherait le plus notre peinture, et la gaîté des couleurs ne contredirait point cette attribution. La découpure très nette du sol, piqué de fleurettes à distances presque régulières, convient à un art encore légèrement archaïque par certains côtés; cependant il faut noter que l'on trouve ce même dessin du sol et des fleurs dans quelques gravures au burin de la seconde moitié du xv[e] siècle : une des pièces de l'ancienne collection Otto, attribuées à Baccio Baldini (au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris, reproduite dans Delaborde, *La gravure en Italie avant Marc-Antoine*, en regard de la p. 66) est assez caractéristique à ce point de vue ; et on peut ajouter que la jeune femme qui y figure, bien que portant un costume plus moderne, et tout « botticellesque », a des épaulettes élégamment festonnées qui nous rappellent encore les robes de nos héroïnes. Les armes peintes au revers de notre plateau d'accouchée étant celles de familles florentines, comme nous le verrons tout à l'heure, nous pouvons donc l'attribuer à l'art de Florence dans la première moitié du xv[e] siècle, avec mention spéciale de l'influence de Gentile da Fabriano.

7.

SEIGNEURS ET DAMES DANS UN JARDIN

Plateau d'accouchée

École florentine, xv[e] siècle.

(Planche VII.)

Sur la gauche du tableau, une villa crénelée, de pierre et de stuc roses, formée d'un seul étage à fenêtres gothiques qui repose sur une loggia, est entourée d'un jardin où l'on accède par une marche. Devant la loggia s'étend une grande pelouse d'un vert sombre, régulièrement semée de petites plantes d'un vert plus clair, et contre la muraille, au sommet des grandes baies que sépare une colonne, s'appuient les poutrelles d'une treille chargée de raisin, et soutenue par des troncs d'arbres ébranchés. Un mur irrégulier délimite la pelouse, et la sépare du jardin fruitier dont une porte cintrée, à droite, laisse voir une allée qu'ombrage une autre treille. Par-dessus le mur apparaissent des orangers, un figuier, des ifs, dont le feuillage sombre tranche sur le gris bleu du ciel. Tout à droite, la vasque hexagonale d'une fontaine de pierre, rose comme la villa et le mur du jardin, sort du gazon, portant en son milieu une statue d'Amour debout sur le chapiteau feuillu d'une colonne cannelée.

Sous la loggia et sur la pelouse se reposent ou se promènent,

deux par deux, des groupes de seigneurs et de dames ; une vieille femme, guidée par un enfant, pénètre sur la gauche dans la villa par une porte qui s'ouvre sur un escalier extérieur ; et deux musiciens, assis sur un banc de pierre devant une des larges baies de la loggia, jouent, l'un de la mandoline, l'autre d'une petite harpe. Deux guépards, l'un debout, l'autre couché sur le gazon, sont attachés à un des troncs d'arbre par une corde fixée à leurs colliers de cuir rouge.

Les vêtements et les coiffures sont de couleurs variées. La dame que l'on voit au premier plan du tableau porte un grand manteau mauve noué à la taille et laissant passer les manches rouges de la robe ; ses cheveux blonds, noués d'un ruban rouge, sont tressés en ondes régulières. Le jeune seigneur à qui elle donne la main, coiffé, sur ses cheveux blonds, d'un large chapeau de feutre rouge à rebord blanc, est vêtu d'une pelisse bleue fourrée et bordée d'hermine, qui s'ouvre sur les manches violettes à revers rouges de son justaucorps ; sa ceinture est rouge, et de ses chausses une jambe est blanche, l'autre rouge. Derrière ce premier couple se promènent deux autres amoureux, vêtus de blanc et de rose, l'homme coiffé d'une toque de fourrure, la femme d'un turban de velours rouge brodé de perles.

La jeune dame qui descend dans le jardin a un manteau brun par-dessus une robe à manches bleues bordées de rouge, avec des bottines de cuir rouge ; et le jeune homme qui se tient debout derrière elle, coiffé d'un haut chapeau de feutre rouge, a une pelisse rouge bordée d'hermine, sur des chausses également rouges.

La vieille femme qui entre dans la loggia porte une longue coiffe bleue sur sa robe violette. Le rouge et le bleu sont les tons principaux des vêtements des autres personnages, ainsi que des deux musiciens, dont l'un, celui qui joue de la mandoline, a un béret rouge dont les longues brides retombent sur son manteau rose, et des chausses blanches, rouges et bleues.

Toute cette scène se passe en arrière d'un mur ingénieusement coupé de façon à laisser voir le sommet cintré de la porte de bois à bossages et à clous qui donne accès dans le jardin. Aux deux côtés de cette porte deux écussons se détachent sur le mur, avec les armes

des deux familles dont le plateau d'accouchée fête l'heureuse union. Nous retrouverons ces mêmes armes peintes au revers du plateau (planche VIII, n° 10).

Peint à la détrempe, sur bois de peuplier d'Italie. La composition est encadrée dans un rebord doré à douze pans (la dorure de ce rebord est moderne). La face postérieure est décrite plus loin (p. 33).

Diamètre, à l'intérieur du cadre : $0^m,60$; cadre compris : $0^m,71$.

Ancienne collection Eugène Du Sommerard.

Bibl. — Reproduit dans Eugène Müntz, *Les plateaux d'accouchées* (Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, tome Ier, 1894, p. 225), — et dans Emmanuel Rodocanachi, *La Femme italienne à l'époque de la Renaissance,* Paris, 1907, in-4 (en regard de la p. 8). — Adolfo Venturi, *Gentile da Fabriano e il Pisanello,* Firenze, 1896, in-4.

Ce petit tableau n'est pas seulement précieux par le charme d'une composition et d'un coloris très délicats ; il l'est encore à titre de document sur la vie privée en Italie, dans la première moitié du xve siècle (entre 1430 et 1440). Cette villa avec sa treille, sa pelouse, son jardin aux allées couvertes, ses orangers, ses ifs taillés comme des clochetons gothiques, sa fontaine de granit rose, n'est pas moins réelle que l'aimable société qui la peuple, devisant amicalement ou échangeant de tendres propos qu'accompagne le rythme léger de la musique. Ces murs roses et lumineux, la gaîté du gazon fleuri, rappellent certains décors ravissants des petites compositions de Fra Angelico : par exemple, aux Uffizi, le jardin où est assis *Zacharie écrivant le nom du nouveau-né,* ou, à l'Académie de Florence, telle cour de cloître laissant voir par sa porte ouverte, entre l'Ange et la Vierge de l'*Annonciation,* une longue allée de palmiers et de cyprès. Mais c'est aussi à Pisanello que font penser ces gentilles dames et ces galants seigneurs aux blouses plissées et aux coiffures à bourrelets ; la princesse délivrée par saint Georges, dans la célèbre fresque de Sant'Anastasia de Vérone, a, elle aussi, des rubans de velours entrelacés sur l'échafaudage monumental de sa chevelure. Ce sont les costumes à la mode dans toute l'Italie au second tiers du xve siècle ; nous les retrouvons aux précieuses fresques de Michelino da Besozzo qui décorent le palais Borromeo à Milan, et qui montrent, dans la verdure charmante d'un parc, de jeunes dames, avec des seigneurs, jouant aux cartes, à la paume, ou encore dansant (M. Rodocanachi donne, en regard des p. 188 et 192 de son livre sur *La Femme italienne,* de bonnes reproductions de ces fresques si importantes pour l'histoire de la société italienne à l'époque de la Renaissance).

Les armoiries peintes sur la face antérieure du plateau, et que nous retrouverons

reproduites sur le revers, étant celles de familles florentines, comme nous l'expliquerons tout à l'heure (p. 33), rien n'empêche d'attribuer à l'art de Florence cette délicate composition. Sans doute elle s'apparente également à l'art de l'Italie du Nord, et par là-même à celui de l'Ombrie ; mais il ne faut pas oublier que dans la première moitié du xv[e] siècle la riche Florence est ouverte à tous les peintres, et accueillante à toutes les nouveautés. Sa littérature avait précédé cet art plus moderne, et l'on peut imaginer, à l'aide du gracieux tableau de la collection Martin Le Roy, le cadre de quelque nouveau *Décaméron* plus modeste, sur la pente fleurie de la colline de Fiesole.

8.

ENFANTS LUTTANT

REVERS DU PLATEAU D'ACCOUCHÉE N° 5

(PLANCHE VIII.)

Sur un fond rouge uni, où le sol est marqué par de grosses stries bleues, deux enfants nus et blonds, avec une guirlande de feuilles autour des reins, se battent à coups de poing, et se prennent aux cheveux. En haut, deux écussons ; celui de gauche porte : d'azur à la montagne d'or, à la cotice de gueules brochant sur le tout, accompagnée au canton senestre du chef d'une couronne de marquis, enfilée de deux palmes passées en sautoir; celui de droite porte : d'or à la fasce de gueules, chargée de trois croissants tournés d'argent.

Diamètre, à l'intérieur du cadre : $0^m,60$.

Nous sommes redevables à l'obligeante érudition de M. Max Prinet de la lecture de ces armoiries, aussi bien que de celles des deux plateaux qui suivent ; et M. le professeur Supino, de l'Université de Bologne, a eu la bonté de nous faire observer que l'écusson de gauche était celui des Ridolfi, et celui de droite, des Strozzi. Or nous trouvons dans les *Famiglie celebri d'Italia* de Litta (t. 39, tav. XII), qu'un Benedetto Strozzi, qui fut des Prieurs de Florence en 1452, épousa en 1448 Costanza di Luigi Ridolfi. Cela permettrait de préciser la date de notre plateau. Si les armes des Ridolfi y précèdent celles des Strozzi, ce que nous devons tenir pour absolument irrégulier, c'est peut-être qu'elles sont peintes sur un objet destiné à être offert à la mariée ; toutefois cette explication même ne sera présentée qu'avec les plus grandes réserves; et sans doute sera-t-il plus sage d'admettre que notre plateau a été peint, vers la même époque, à l'occasion de quelque autre mariage entre ces deux illustres familles.

9.

UN ENFANT JOUANT SUR LE GAZON

Revers du plateau d'accouchée n° 6

(Planche VIII.)

Un enfant nu et blond, debout sur un gazon fleuri de petites plantes en touffes régulières, joue avec un bâton qui lui sert de cheval ; il tient ce bâton de la main droite, et de la gauche une baguette. Sur le fond de verdure qui remplit le cadre, trois oliviers se détachent vers le haut, et deux écussons sont accrochés aux troncs de gauche et de droite ; l'écusson de gauche porte : d'azur, à la guivre ailée d'argent; celui de droite : d'azur, à la montagne d'argent, sommée d'un arbre au naturel, accosté de deux lions affrontés d'argent.

Une petite bordure dorée à guillochis relie la peinture au cadre, qui est moderne.

Diamètre, à l'intérieur du cadre : o^{m},63.

Les armoiries représentées, d'après l'indication de M. Supino, sont celles des Dragomanni, à gauche, et des Cambi, à droite.

La peinture délicate des feuillages et le modelé un peu lourd de la figure d'enfant conviennent assez bien, comme nous l'avons observé à propos de la face de ce plateau d'accouchée (p. 24), à l'art de Gentile da Fabriano.

10.

ENFANTS JOUANT AVEC UN CYGNE

Revers du plateau d'accouchée n° 7

(Planche VIII.)

Dans une enceinte de gazon d'un vert sombre parsemé de fleurs et que borde un rang d'orangers, deux enfants, nus et blonds, un petit lacet noir autour du cou, sont assis et jouent avec un cygne qui cherche à les mordre. Sur le ciel bleu se détachent deux écussons ; celui de gauche porte : de sinople, à la guivre contournée d'argent; celui de droite : tranché d'argent et de gueules, à deux montagnes sommées chacune d'une étoile, de l'un en l'autre.

Diamètre, à l'intérieur du cadre : $0^m,64$.

Les armoiries représentées, d'après l'indication de M. Supino, sont celles des Sanguigni (ou des Cecchi) à gauche, et des Michelozzi, à droite.

II.

LES BERGERS SE RENDANT A BETHLÉEM

Atelier de MANTEGNA.

(PLANCHE IX.)

Sur un terrain plat sillonné de ravins profonds, des paysans s'avancent vers la gauche. Le sentier qu'ils suivent aboutit à un pont de planches, où s'engage le premier d'entre eux, qui tient de la main droite un panier plein d'œufs, et de la main gauche s'appuie à un bâton. Il est rasé, le visage maigre, coiffé d'un béret bleu, et vêtu d'une veste mauve clair sous un manteau court d'un blanc jaunâtre. Il a des chausses collantes rouge clair, trouées aux genoux, et des souliers noirs. Derrière lui vient une femme toute vêtue de blanc, coiffée d'une écharpe blanche qui enveloppe la tête et le menton, et dont l'extrémité flotte sur l'épaule ; elle est également chaussée de souliers noirs, et porte de la main gauche deux coqs noirs à crête rouge. Un troisième paysan, vêtu de bleu, apparaît à demi derrière le tronc d'un grand arbre à écorce rousse qui barre tout le côté droit du tableau. Au fond se dresse abruptement un pan de colline rocheuse qui tombe à pic du côté gauche, et s'abaisse vers la droite pour former des champs où paissent des moutons blancs. Deux bergers les gardent, l'un, qui est debout, vêtu et coiffé de blanc, l'autre, qui est assis, en chausses roses et sarrau gris ; ils sont abordés par deux anges, le premier, aux ailes rouges, vêtu d'une robe bleue, le second, aux ailes bleues, vêtu d'une robe mauve. Le terrain est tantôt rose, tantôt vert pâle, et d'un brun violâtre dans les parties

rocheuses. Un petit arbre épanouit son bouquet de feuilles en avant de la falaise, et sur la gauche on voit une ondulation boisée, sous un ciel gris-bleu strié de nuages blanchâtres.

Peint à la détrempe sur bois de peuplier.

La peinture, très légère, usée en plusieurs endroits, mais sans retouches, est protégée par un vernis.

Hauteur : $0^{m},25$.
Largeur : $0^{m},16$.

Ancienne collection Albert Goupil.

Bibl. — Reproduit dans Yriarte, *Mantegna, sa vie, sa maison, son tombeau, son œuvre dans les musées et les collections,* Paris, 1901, in-4, p. 215. — Julia Cartwright, *Mantegna and Francia,* London, 1881, in-8, et *The Nativity in art* (*Magazine of Art,* vol. VI, 1883, p. 74 et s.). — Henry Thode, *Mantegna,* Bielefeld und Leipzig, 1897, in-8. — Maud Cruttwell, *Andrea Mantegna,* London, 1901, in-8. — Paul Kristeller, *Andrea Mantegna,* London, 1901, in-4. — G. Migeon, *La Collection Martin Le Roy* (*Les Arts,* novembre 1902, p. 8).

Ce petit panneau a tous les caractères d'une œuvre exécutée, sinon par Mantegna lui-même, du moins dans son atelier et comme un fragment d'une de ses compositions. Et ce qui en précise singulièrement l'intérêt, c'est que la composition originale du maître existe en Angleterre. C'est une *Adoration des Bergers,* conservée à Downton Castle (Ludlow, Hertfordshire), dans la collection de Sir A. R. Boughton-Knight. En voici les lignes essentielles. Le décor est formé par un paysage rocheux, où poussent, au premier plan, quelques rares touffes d'herbe et de fleurs. Des chemins serpentent à l'infini dans la plaine, où se dressent des monticules. A gauche on aperçoit une maison délabrée, devant laquelle une claie d'osier abrite le bœuf et l'âne. Saint Joseph, accoudé au tronc d'un cognassier couvert de fruits, sommeille, et, un peu en arrière, la Vierge agenouillée adore l'Enfant Jésus, nu, et couché sur un pan de son manteau, juste au centre de la composition. A droite se creuse un ravin, d'où sortent deux pâtres aux vêtements déchirés, qui s'inclinent avec respect, l'un tenant son grand chapeau, l'autre joignant les mains, devant l'Enfant. Plus loin, sur un pont, s'avancent deux autres paysans, homme et femme, ceux-là mêmes qui sont représentés dans notre tableau, et l'on reconnaît derrière eux le rocher où paissent les troupeaux, et où les anges viennent annoncer la Nativité aux pâtres. L'œuvre a la minutie de détails de l'*Adoration des Mages* conservée aux Uffizi de Florence, ou encore des célèbres compartiments de prédelle du Louvre et du Musée de Tours ; elle semble cependant de date postérieure.

par une recherche plus sensible du réalisme. Elle est de très petites dimensions : 0m,38 de hauteur sur 0m,54 de largeur. Une Exposition de Londres, en 1882, la fit connaître, et Mrs. Julia Cartwright, qui venait précisément, en 1881, de publier un livre sur Mantegna, l'analysa et la reproduisit dans un article du *Magazine of Art* (1883, fig. p. 77). Cet article paraît être demeuré inconnu, aussi bien que le tableau en question, aux auteurs de deux volumes d'ailleurs excellents sur Mantegna, M. le professeur Henry Thode, dont le livre parut en 1897, et Miss Maud Cruttwell, dont le livre date de 1901. Charles Yriarte eut le mérite, dans un travail érudit et un peu inégal, somptueusement publié après sa mort, d'attirer de nouveau l'attention sur l'*Adoration des Bergers* de Downton Castle, à laquelle il consacra une notice spéciale, accompagnée d'une bonne héliogravure (en regard de la p. 216). Le grand ouvrage de M. Kristeller sur Mantegna, publié en 1901, ne contient qu'une mention rapide de cette œuvre précieuse. C'est à la notice d'Yriarte que nous avons emprunté une partie des renseignements donnés ci-dessus.

Les dimensions du tableau de Downton Castle concordent fort bien avec celles de notre panneau, si on le considère comme une copie ou réplique fragmentaire. On en reconnaît très exactement les moindres détails sur la droite et en haut de l'héliogravure donnée par Yriarte, avec cette différence que tout le tiers de droite de la composition, comprenant la figure du troisième paysan, avec le tronc d'arbre en son entier, n'y paraît point; mais il est vraisemblable que cette partie du tableau, cachée peut-être par le cadre, a échappé à la photographie. D'autre part, il existe à Windsor, dans la Bibliothèque de S. M. le Roi d'Angleterre, un dessin probablement flamand du XVIIe siècle, qui reproduit une portion plus notable de la composition de Mantegna. Ce dessin, photographié par Braun (n° 79 144), et publié également par Yriarte (p. 217), s'attache surtout au minutieux détail, très réaliste, de la physionomie des deux rustres qui adorent l'Enfant, et de leurs loques sordides à demi rapiécées. Une confusion singulière, dont Yriarte n'est point responsable (il était mort depuis trois ans quand son livre a paru, et la dernière partie en a été composée un peu sommairement d'après ses notes), a fait donner comme une copie du XVIIe siècle conservée dans la Bibliothèque de Windsor le tableau de la collection Martin Le Roy, reproduit p. 215 sous cette fausse désignation.

Les études gravées représentant des paysans, burins d'un grand caractère que l'on classe dans l'œuvre de Mantegna, n'ont qu'une relation indirecte avec l'*Adoration des Bergers* de Downton Castle ; elles témoignent seulement de la curiosité pénétrante et de l'admirable observation de la vie rustique dont ce petit tableau demeure une preuve ; et sans évoquer, comme le font Mrs. Cartwright et Yriarte, les noms de Courbet et de Millet à propos de ces tentatives nouvelles d'art réaliste, il suffira d'indiquer l'influence exercée par les recherches de Mantegna sur l'art de ses élèves et imitateurs ; la très belle figure de l'*Automne*, de Cossa, cette paysanne qui revient de sa vigne une pioche sur l'épaule et une bêche à la main, qui a passé de la collection Bardini au Musée de Berlin, en est peut-être le plus remarquable exemple.

Il n'est guère admissible que le panneau de la collection Martin Le Roy soit de la main même de Mantegna, et que le grand maître se soit astreint à exécuter soigneusement une copie aussi fidèle et minutieuse de son œuvre. Mais on ne se trompera sans doute point en considérant que ce petit panneau, d'un dessin parfait, d'un

coloris très proche encore des œuvres authentiques du maître, a dû sortir de son atelier, et qu'il a été exécuté sous sa direction par un de ses élèves et de ses aides, peut-être par son fils Francesco ; bien que ce soit, en tout cas, s'aventurer un peu que de chercher à démêler une personnalité distincte de celle du grand Andrea dans une réplique toute pénétrée de ses meilleures qualités.

12.

LA VIERGE ADORANT L'ENFANT ENTRE DEUX SAINTS

Par Vittore Crivelli (*dernier tiers du XVe siècle*).

(Planche X.)

La Vierge, à mi-corps, se présente de face, en arrière d'un mur bas sur lequel l'Enfant Jésus est couché, endormi. Elle incline légèrement la tête vers sa droite, et joint les mains dans un geste d'adoration en contemplant son Fils. Elle est coiffée d'un voile transparent qui se replie sur la gorge, et couvre le haut du front, pardessus les cheveux châtains retombant en ondes derrière les épaules. Un petit diadème d'or à fleurons, orné de perles et de joyaux, est posé au sommet de la tête, se détachant sur une auréole d'or uni. Elle est vêtue d'une robe brun clair, à reflets d'or, que traverse dans sa longueur un galon d'or; les manches à crevés laissent voir des plissés blancs. Une chape de velours vert-olive à grands ramages d'or où l'on reconnaît des grenades, bordée d'or et doublée de vert, s'agrafe sur la gorge par un fermail de quatre perles autour d'une émeraude; et un collier de perles, posé sur les épaules, porte un médaillon d'or et de perles encastrant un camée rouge.

L'Enfant, dont les cheveux blonds bouclés sont serrés par une légère couronne de perles, nouée en avant d'un rubis, est vêtu d'une chemisette de mousseline blanche, qui découvre les bras et les jambes, avec un corset de toile jaune maintenu par une ceinture

blanche ; une auréole d'or uni croisée de rouge cerne la tête, inclinée vers l'épaule droite. Il dort dans une attitude naturelle, les jambes un peu relevées, le bras gauche allongé sur le corps, le bras droit étendu et flottant à demi, couché sur un coussin blanc recouvert par un pan du manteau de la Vierge, dont la doublure verte retombe sur un drap rouge.

A droite et à gauche de la Vierge, en arrière, apparaissent deux saints auréolés d'or. A gauche, saint Jean Baptiste, vêtu d'une peau de bête, les cheveux, de ton châtain, longs et bouclés, et la barbe assez courte, semble interpeller son compagnon, du regard et du geste de sa main droite levée ; il porte une croix légère et longue. A droite, un saint cénobite (peut-être saint Antoine), en cagoule brune sur une robe blanche, la barbe et les cheveux blanchissants, lève la main dans un geste d'adoration.

La figure de la Vierge a pour fond un rideau blanc verdâtre, où retombent des lacets rouges, auxquels sont suspendus à droite et à gauche deux coings, dont le globe jaune pâle et le bouquet de feuilles vertes tranchent sur le ciel bleu sombre.

La conservation du panneau est excellente.

Peint à la détrempe sur bois de peuplier.

Hauteur : $0^{m},52$.
Largeur : $0^{m},32$.

Acquis à Paris ; provenant de l'abbaye de Fermo.

Bibl. — Reproduit dans G. Migeon, *La Collection Martin Le Roy* (*Les Arts*, novembre 1902, p. 7). — Crowe and Cavalcaselle, *The History of Painting in North Italy*, vol. I, London, 1871, in-8. — B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, 3^d ed., London and New-York, 1898, in-8, et *Venetian Painting at the Exhibition of Venetian Art, New Gallery*, 1895 (dans *The Study and Criticism of Italian Art*, 2e éd., London, 1903, in-8). — G. Mac Neil Rushforth, *Carlo Crivelli*, London, 1900, in-8.

L'attribution à Vittore Crivelli de cette œuvre délicate ne semble pas douteuse. Le type des visages de la Vierge et de l'Enfant, le dessin des yeux et de la bouche, l'harmonie discrète, un peu grise, des couleurs, rappellent de fort près les caracté-

ristiques des tableaux indiscutables de ce maître, et particulièrement du grand retable de Torre di Palme, dans les Marches. Là encore, comme dans le retable de San Severino, on trouvera les mêmes fruits aux deux côtés du rideau qui forme fond. Cette peinture, peut-être détachée d'un ensemble considérable, se ressent, comme les autres œuvres de Vittore, plus directement de l'influence de Mantegna, et, par Mantegna, de l'école de Squarcione, que ne le font en général les peintures de Carlo Crivelli. Ce dernier, le contemporain et sans doute le frère de Vittore, et qui l'a assez injustement éclipsé du rayonnement de sa gloire, combine les leçons de Murano avec celles de Padoue. Vittore, dessinateur moins raffiné et moins sûr, metteur en scène moins original, ne cherche pas, comme Carlo, des innovations de dramaturge ; il ordonne paisiblement ses tableaux, s'en tenant avec fidélité aux traditions des primitifs. Cet arrangement gracieux et simplifié d'une composition où les Florentins ont déjà su introduire tout le charme de lumineux paysages, demeure spécial aux écoles du Nord. Mantegna, à la suite de Squarcione, et surtout Giovanni Bellini, le beau-frère de Mantegna, en ont donné vers cette même date (c'est-à-dire entre 1480 et 1490) des modèles excellents. Carlo Crivelli, Giovanni Bellini et toute l'école vénitienne, à la suite des vieux maîtres byzantins, adoptent ce rideau de fond devant lequel la Vierge, debout ou assise, contemple pieusement son Fils. Et ce ne sera pas un médiocre éloge pour le tableau un peu rustique de Vittore Crivelli que de dire qu'on ne le regarde pas sans agrément, même en songeant aux chefs-d'œuvre qu'un pareil sujet inspire ou va inspirer au grand Bellini.

13.

BUSTE DE JEUNE HOMME

Par Marco Basaiti (*trav. de* 1490 *à* 1521).

(Planche XI.)

Le peintre a représenté son modèle en buste, la tête de trois-quarts tournée vers la droite, le torse nu, un pan de manteau bleu jeté sur l'épaule droite. Les yeux, d'un brun clair tirant sur le vert, ont une expression douce; la lèvre inférieure est saillante et le bas du visage assez fort. Les cheveux blonds, divisés par une raie au sommet de la tête, retombent en nappes équilibrées sur les épaules. Les chairs sont d'un blond doré, qui se détache en lumière sur le fond vert-olive foncé. Une bande brune, au bas du tableau, porte en lettres blanches l'inscription: IOANNES BELLINVS.

Cette peinture a souffert de nettoyages et de retouches; la bande brune de la base, avec l'inscription, semble entièrement repeinte, ainsi que le fond.

Peint à l'huile sur bois de peuplier, parqueté de chêne.

Hauteur: $0^m,42$.
Largeur: $0^m,285$.

Bibl. — Reproduit dans G. Migeon, *La Collection Martin Le Roy* (*Les Arts*, novembre 1902, p. 7-8). — G. Lafenestre, *La Peinture italienne*, t. I, Paris, s. d. (1885), in-8. — B. Berenson, *Venetian Painting at the Exhibition of Venetian Art, New Gallery*, 1895 (dans *The Study and Criticism of Italian Art*, 2^d ed., London, 1903, in-8). — Lionello Venturi, *Le Origini della Pittura veneziana*, Venezia, 1907, in-8. — P. Molmenti, *La Peinture vénitienne*, Florence, 1904, in-8.

On peut attribuer cette peinture à Marco Basaiti. Ce n'est pas un portrait, mais une étude de figure qui représente avec quelque mollesse un des modèles de l'atelier de Giovanni Bellini, dont Basaiti fut sans doute le collaborateur (après l'avoir été d'Alvise Vivarini), hypothèse qui permettrait, selon M. Berenson, d'accepter comme authentique la signature que portent certains tableaux, par ailleurs indignes de provenir du maître lui-même. Ici la signature apparaît manifestement fausse, mais l'œuvre n'est pas sans intérêt par sa parenté évidente avec l'art du grand fondateur de l'école vénitienne. Elle continue, aux premières années du XVIe siècle, la tradition de ces portraits en buste, drapés à l'antique, qu'Antonello de Messine peignait dans le dernier tiers du XVe siècle, et dont l'allure héroïque procède de l'imitation de la sculpture.

14.

L'ENFANT JÉSUS JOUANT AVEC SAINT JEAN

École de Léonard de Vinci (1452-1519).

(Planche XII.)

Les deux enfants, nus, sont assis sur le sol, au pied de rochers sombres d'où pendent quelques plantes, et qui laissent voir sur la droite un coin de ciel bleu. Leurs cheveux sont blonds et courts ; ils ne portent point d'auréoles. Jésus, de profil à droite, se penche vers saint Jean, qu'il touche à l'épaule de la main droite, tandis que sa main gauche indique un geste de bénédiction. Saint Jean, de face, se détourne à demi, en serrant contre lui de ses deux mains une petite croix taillée dans un roseau.

Peint à l'huile sur bois de peuplier.

Hauteur : $0^{m},44$.
Largeur : $0^{m},36$.

Acquis à Paris, de M[r] Pillet, expert ; provenant de la collection Gaucher.

Bibl. — Eug. Müntz, *Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant,* Paris, 1899, in-4. — G. Séailles, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant,* Paris, 1892, in-8. — G. Gronau, *Leonardo da Vinci,* London, 1902, in-8. — Edward Mac Curdy, *Leonardo*

da Vinci, London, 1904, in-8. — J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci,* London, 1883, 2 vol. in-8. — B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters,* London, 1903, 2 vol. in-fol. — *Les Manuscrits de Windsor,* publiés par Ed. Rouveyre, Paris, 1903 et ann. suiv., in-fol.

Cette peinture est assez précieuse historiquement, en ce qu'elle nous conserve un de ces groupes d'enfants dont Léonard de Vinci se plaisait à noter les formes et les mouvements, et dont ses élèves et imitateurs s'efforcèrent plus ou moins habilement de reproduire les jeux, soit en se servant d'études faites dans l'atelier même, soit en s'inspirant des compositions ou des croquis laissés par le maître. Malgré quelque lourdeur et quelque maladresse dans le dessin des figures (on notera que la jambe droite de l'Enfant Jésus est singulièrement abrégée), il reste dans l'organisation de ce petit groupe quelque chose de l'esprit de Léonard. Certains croquis de Windsor, particulièrement celui qui représente les deux enfants jouant, les études pour la *Vierge aux rochers* (dans l'exemplaire de Londres, le petit saint Jean porte une croix analogue à celle de notre panneau), les dessins ravissants pour une *Madone au chat,* ou encore ce que nous pouvons imaginer des jeux des enfants de Léda (par la copie de la collection de Mme la baronne de Ruble), nous donnent une idée assez précise de ses recherches en ce genre ; et c'est par les œuvres de Boltraffio, de Bazzi, de Luini, que nous complétons ce que nous apprennent insuffisamment ceux des tableaux du maître qui sont parvenus jusqu'à nous.

Il existe d'assez nombreuses répliques, avec variantes, de ce tableau ; nous citerons seulement celles de Hampton Court et de la collection de M. Ralph Brocklebank (Haugthon Hall, Tarporley).

ÉCOLES
ESPAGNOLE, FRANÇAISE, FLAMANDE HOLLANDAISE ET ALLEMANDE

PAR M. PAUL LEPRIEUR

15.

LA LÉGENDE DE SAINTE LUCIE

École catalane, 1re moitié du xve siècle.

(Planche XIII.)

Centre. — *Sainte Lucie avec le donateur en prière.* — Devant un fond d'or en relief, imité des velours gothiques, la sainte est debout sur un soubassement de pierre ou de marbre rose pâle à tranche moulurée. Jeune, élégante et fine, elle porte, au-dessus d'un vêtement vermillon voilé sous le cou par une chemisette de gaze, une épaisse robe damassée à ramages vert-brunâtre, bordée et doublée de fourrure brune, et un long manteau carmin à revers d'hermine. Une ceinture de cuir brun à œillères et boucle d'or, avec patte retombant sur le devant, serre à gros plis la robe autour de la taille courte. Sur les cheveux d'un blond roussâtre est posé un étroit bandeau orné de rubis et de perles, ainsi qu'une résille d'or, d'où retombe sur les épaules une écharpe de gaze décorée d'une bande d'ornements blancs et rouges. La tête se détache sur un vaste nimbe à fenestrages. La sainte tient de la main droite une grande palme d'or, et de la gauche un plat de métal jaune, où sont les deux yeux arrachés, son symbole habituel. Le nimbe, la palme, les ornements du bandeau ou de la ceinture, l'anneau de suspension du plat sont modelés en relief, comme en trompe-l'œil.

A gauche, de proportions minuscules, est humblement agenouillé de trois quarts vers la droite, mains jointes, tête levée, le prêtre donateur, entièrement rasé, le front très chauve, les cheveux blancs, les traits ridés, portant surplis blanc de mousseline sur une robe noire et pèlerine brun-jaunâtre à capuchon fourrée de gris.

Côté gauche. 1° Panneau supérieur. — *Le Jugement.* — Dans une salle, dont le dallage rouge et jaune rappelle les tissus ou les carreaux hispano-moresques, sainte Lucie, portant le même costume, mais sans bandeau ni voile, est amenée devant le juge par un soldat. Elle tient de la main gauche un sac à livre d'étoffe verte, et, la droite levée, semble défendre sa foi. En avant, un jeune homme imberbe, en houppelande rouge à ramages, chapeau de fourrure en main, pliant les genoux devant le juge, paraît accuser la sainte, qu'il désigne de l'index droit tendu. Le chef, en turban blanc et chapeau conique vermillon, vêtu de velours noir, trône sous un dais blanc, tenant une épée à fourreau rouge et manche d'or. Près de lui, discutant, sont ses conseillers. Au fond, se masse la foule des spectateurs aux têtes superposées, serrés les uns contre les autres, dans un bariolage pittoresque de teintes vives ou sombres et de coiffures bizarres, chapeaux coniques ou turbans, fréquemment décorés de bandes d'ornements imitant les caractères orientaux.

Pour ce panneau, comme pour les trois suivants, fond d'or uni très simple, à fin décor gravé de branchages en pointillé. La sainte porte, dans les quatre scènes, un nimbe d'or uni, cerné seulement d'une ligne de points dans la bordure à patine plus brillante.

2° Panneau inférieur. — *Le Miracle des bœufs.* — Sur un terrain montant, la sainte est debout vers la droite, toujours vêtue du même costume, mais sans manteau, la tête levée vers le ciel, les mains pieusement dressées et jointes en prière, liées d'une cordelette aux bouts pendants, le bas du corps étroitement empaqueté dans sa robe serrée par deux rangs de cordes fortement nouées. Un double attelage de bœufs, unis deux par deux sous un joug de bois (qu'on peut supposer la fin d'une suite plus nombreuse), tirent

vigoureusement sur les multiples cordages qui se rattachent au bas du corps de la sainte, sans réussir à ébranler celle que protège la force divine. C'est en vain qu'un bouvier pique les bœufs de l'aiguillon, ou qu'un groupe compact de serviteurs, de soldats et de hauts dignitaires, dont plusieurs en turbans ornés de caractères orientaux, tirant de toute leur énergie sur les cordes qui enserrent les jambes de la sainte, s'efforcent d'aider à la manœuvre. Le chef, l'accusateur et les conseillers reparaissent au fond, massés au premier rang de la foule des spectateurs, avec mêmes types et mêmes costumes qu'au panneau précédent, manifestant leur surprise à la vue du miracle.

Côté droit. 1° Panneau supérieur. — *Le Martyre et la Communion de la sainte.* — Les deux scènes sont disposées côte à côte, sur un même terrain jaune-clair, mêlé de quelques pierres ou plantes clairsemées. Au fond, à gauche, monte en pente douce un escarpement rocheux. A droite, un bâtiment d'allure massive, flanqué de tourelles, auquel conduit un pont, semble figurer le monastère. La sainte est agenouillée, en prière, toujours dans le même costume, les mains liées d'une cordelette. Derrière elle, le bourreau, en calotte blanche, manches retroussées et jambes nues, lui plonge jusqu'à la garde dans le cou, d'où le sang coule, le coutelas qu'il vient de tirer du fourreau noir pendu à sa ceinture. Deux chefs guerriers contemplent la scène, portant tous deux des boucliers fantasques et de longues javelines à pointes d'or.

La sainte apparaît identique dans la scène suivante, immédiatement après le supplice, le sang jaillissant de la plaie du cou. Un prêtre âgé, en robe rouge sous le surplis blanc, sans doute abbé du monastère, dont les traits rappellent ceux du donateur, tenant sacerdotalement dans l'étoffe blanche à fleurettes d'or posée sur ses épaules la boîte à hosties découverte, tend de la droite une hostie à la mourante. Un acolyte à cheveux gris, en robe noire et surplis blanc, paraît la soutenir, tandis qu'un autre plus jeune accompagne le vieux prêtre, suivant les rites, avec un cierge allumé. Deux autres moines suivent, le capuchon noir à revers blanc posé sur la tête.

2° Panneau inférieur. — *La Mort de la sainte.* — Même fond et même terrain, à très peu de différence près. La sainte est allongée à terre, les yeux clos, le visage pâle et calme, toute droite, déjà raidie, dans sa robe habituelle, mais sans résille, les cheveux roux librement épars sur les épaules. Un cortège de moines encore plus nombreux l'entoure. Trois officiants, en surplis blancs et capuchons noirs doublés de fourrure grise ou jaune, sont agenouillés près d'elle. L'un d'eux, chauve, à cheveux blancs, donne la bénédiction suprême, tout en lui mettant entre les mains un cierge allumé, tandis que son compagnon soutient avec précaution la tête défaillante. Le troisième, plus jeune, tient et présente une croix d'or. Le chef du monastère, dans ses mêmes vêtements sacerdotaux, assiste à la cérémonie, faisant un geste de commisération, et tenant dans l'écharpe rituelle la boîte à hosties recouverte. Un groupe de moines l'accompagne, en surplis blancs et capuchons noirs. Le premier à gauche, dignitaire du couvent, a seul son capuchon doublé de rouge. Au fond, dans une gloire de chérubins rouge-feu, s'envole la petite âme, figurine aux mains jointes, en longue chemisette blanche.

Peint à la détrempe (peut-être mêlée d'huile) sur bois de peuplier, dit grisart.

Bien qu'incomplet, privé de son couronnement et probablement de sa base, ce retable a conservé l'ancien encadrement de ses panneaux, formé de quatre colonnettes torses montantes et de traverses horizontales de même type, plus étroites, isolant et divisant les scènes. Chacun des sujets est couronné, en outre, par une arcature d'or polylobée en retrait, de moindre relief.

Hauteur totale (cadre compris) : 1m,65.
Largeur — : 2m,45.

Acquis à Paris, 1884.

Bibl. — Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, trad. T. de Wyzewa. Paris, Perrin, 1902, in-8, p. 27-30. — S. Sanpere y Miquel, *Los Cuatrocentistas Catalanes*. Barcelone, 1906, 2 vol. in-8 (notamment t. II, p. 275-282). — E. Bertaux, *Les Primitifs espagnols*. V. *Le Maître de saint Georges* (*Revue de l'art ancien et moderne*,

t. XXIII, 1908, p. 269-279 et 341-350, grav.). — Sur les scènes de la Vie de saint Georges, cf. également : G.-H. de Loo (Georges Hulin), *Catalogue critique de l'Exposition des Primitifs flamands*. Gand, 1902, in-8, p. 86 (n°s 321^{a}-321^{d}). — Max J. Friedlaender, *Die Brügger Leihausstellung von 1902* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXVI, 1903, p. 172). — H. Bouchot, *Catalogue de l'Exposition des Primitifs français*. Paris, 1904, in-8, p. 14 (n°s 33-36). — Max Dvořák, *Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck* (*Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des allerhöchst. Kaiserhauses*, t. XXIV). Wien, 1904, in-fol., p. 284-285, pl. XXIV et XXV.

L'histoire de sainte Lucie, telle qu'elle nous est contée dans la *Légende dorée* et qu'elle avait inspiré jadis à Altichieri et Jacopo d'Avanzo leurs belles et nobles fresques de la chapelle Saint-Georges, à Padoue (1377), a été suivie de très près pour les gracieuses et fines petites scènes, qui encadrent ici l'image glorifiée et de taille surnaturelle de la sainte, à la façon des prédelles de l'art italien ou des ingénieux bas-reliefs rappelant, aux portails des cathédrales, sous les statues des saints, quelque acte essentiel de leur vie.

Ce n'est pas, toutefois, par le prélude même de la légende que débutent les scènes représentées. On sait par Jacques de Voragine, que sainte Lucie, vierge syracusaine de famille noble, et déjà chrétienne, ayant obtenu au tombeau de sainte Agathe, à Catane, la guérison miraculeuse de sa mère Eutichie, malade depuis quatre ans d'un flux de sang incurable, la décida en reconnaissance à la délier de ses fiançailles, pour distribuer sa dot et tous leurs biens aux pauvres. Quand tout fut vendu et qu'il en sut la raison, le fiancé furieux porta plainte près du consul Paschase, disant que Lucie était chrétienne et n'obéissait pas aux lois impériales. C'est l'instant choisi comme illustration initiale, où la sainte, amenée devant Paschase, est accusée par son ancien fiancé. Paschase la condamna à être conduite dans une maison de débauche, où elle serait librement abandonnée à tout le peuple, jusqu'à ce que mort s'ensuive. « Mais quand les proxénètes voulurent l'entraîner, ajoute le légendaire, l'Esprit-Saint la rendit si pesante qu'en aucune façon ils ne purent la mouvoir. Et Paschase fit venir mille hommes, et lui fit lier les pieds et les mains ; mais on ne parvenait toujours pas à la soulever. Il fit venir mille paires de bœufs, mais la vierge continua à rester immobile... Alors il dit : « Quel est donc ce maléfice, qui permet à une jeune fille de ne pas pouvoir être soulevée par un millier d'hommes ? » Et Lucie lui répondit : « Ce n'est pas un maléfice, mais un bienfait du Christ. Et tu aurais beau ajouter encore dix mille hommes, ils ne parviendraient pas à me faire bouger ». « *Columna es immobilis, Lucia sponsa Christi* », ajoute dans le même sens une des antiennes de sa fête. Tel est le pittoresque motif, qui a inspiré en tous ses détails la seconde scène du retable. Enfin, après divers supplices — comme celui du feu, de l'aspersion de poix, de résine et d'huile bouillante — «les amis de Paschase, le voyant devenir sans cesse plus furieux, enfoncèrent une épée dans la gorge de la sainte... Et elle ne bougea pas du lieu où elle avait souffert, mais resta en vie jusqu'à l'arrivée des prêtres qui lui apportèrent la sainte communion... C'est dans le même lieu qu'elle fut enterrée et que fut construite

une église en son honneur ». Ainsi se termine le récit, qui continue à être suivi pas à pas dans les deux derniers tableaux. Les amis de Paschase assistent, d'ailleurs, seulement à la mort, donnée par un bourreau en titre. Quant aux prières suprêmes autour du corps de la mourante, après la communion, c'est une invention propre de l'artiste, au lieu du motif équivalent de l'ensevelissement et des funérailles.

Dans la *Légende dorée* il n'est fait, en revanche, aucune allusion quelconque à l'attribut habituel de la sainte, les deux yeux arrachés, qu'elle porte au centre sur un plat. On a supposé généralement que ce mystérieux symbole lui avait été attribué par la dévotion populaire, à la suite d'une confusion avec quelque autre sainte : soit sainte Odile, aveugle-née guérie par la vertu du baptême, qu'on vénère le même jour (13 novembre) ; soit plutôt une autre sainte Lucie, religieuse dominicaine de Narni (16 novembre), qui, pour se délivrer des poursuites d'un amoureux, se serait arraché elle-même les yeux. Les Bollandistes, qui n'ont pas encore atteint ce quantième du mois, dans leur continuation des *Acta sanctorum*, nous donneront sans doute un jour l'explication définitive du problème.

Bien que nous ignorions de quelle église d'Espagne provient exactement ce bel ensemble, nous sommes en droit de le rattacher sûrement à l'art de la Catalogne, dans le premier tiers ou au moins dans la première moitié du xve siècle. C'est probablement vers 1430 ou 1440 que le retable a pris naissance, ainsi que les costumes et le style semblent en témoigner. Il est, de plus, en rapport de connexité très étroite avec une œuvre importante de ce temps : les curieuses *Scènes de la Vie de saint Georges*, qui, exposées à Bruges en 1902 (Exp. des Primitifs flamands) et à Paris en 1904 (Exp. des Primitifs français), généreusement offertes en 1905 à notre grand Musée par la Société des Amis du Louvre, et longtemps flottantes entre diverses écoles, sont aujourd'hui nettement classées parmi les monuments capitaux de la peinture catalane primitive. M. Émile Bertaux, dans une étude parallèle à la nôtre, n'a pas manqué de reconnaître le lien, mais en y mêlant, au sujet des panneaux de la collection Martin Le Roy, une nuance de réticence et de réserve, que nous avouons ne pas partager. Alors qu'il tend à voir dans la série du Louvre l'œuvre unique d'un maître génial, il hésite, malgré les plus évidentes similitudes, à y rattacher directement l'autre série, arrêté uniquement (semble-t-il) par une raison de sentiment. Ce n'est pas parce que la série du saint a été rendue en général avec plus d'énergie et celle de la sainte avec plus de délicatesse tendre — différence appropriée au caractère même des sujets — qu'on peut fermer les yeux aux saisissantes analogies de tout genre, dans la composition, le détail des costumes ou des types, le style, la couleur et la technique même, qui relient étonnamment une œuvre à l'autre. Une simple imitation par influence subie ne suffirait pas à les expliquer. Il y a là manifestation visible d'une tradition profonde et continue, fortement constituée, absolument telle qu'on est en droit de l'attendre pour deux œuvres émanant de la même main ou du même atelier.

Dès l'abord, on est frappé par la concordance générale d'aspect, tenant non seulement à une conformité extrême dans le choix et l'arrangement des sujets, mais encore à une harmonie de coloration identique. Ce sont les mêmes tonalités chaudes et assombries, dans une gamme prédominante de bruns mordorés, rappelant par endroits la patine des vieux cuirs de Cordoue, et qu'égaie çà et là, parmi

d'autres teintes (roses, verts, bleus, gris, etc.) généralement à demi passées et assourdies, la brusque et vive sonorité des vermillons éclatants. Les petites scènes ont, de part et d'autre, des fonds d'or très analogues où se jouent, en légers graffiti, des sinuosités de branchages de même style, à peine perceptibles dans leur délicat pointillé. Tout pareils sont aussi les nimbes ; et les trois scènes de plein air, qui se retrouvent dans chacune des séries, ont rigoureusement pour base les mêmes terrains clairs, coupés de crevasses et semés de pierres ou d'herbes aux particularités typiques, toujours dessinées jusque dans le plus petit détail suivant une même formule. Dans le détail des personnages et des groupes, s'accentue, en outre, la multiplicité des rapports. Ce sont pas seulement, comme l'a trop uniquement remarqué notre ami M. Émile Bertaux, les mêmes « chapeaux pointus de magiciens » et les mêmes « turbans démesurés de mamammouchis », généralement décorés d'inscriptions orientales, qui reparaissent avec leurs exagérations typiques. Il est des ressemblances encore plus intimes et profondes. Le système de composition, notamment — avec plus d'animation seulement, plus de vie et d'entassement d'un côté que de l'autre — est rigoureusement conforme aux mêmes principes. Très analogues, par exemple, sont les deux scènes du Jugement, ainsi que celles du Martyre du saint traîné par la mule et du Miracle des bœufs, coupées identiquement par le cadre, pour donner l'illusion d'un long cortège. Et, que d'autres points de détail à noter ! Semblable est l'aiguillon fourchu, dont on excite l'allure de la mule ou des bœufs ; semblables les cordelettes, qui lient les poignets du saint ou de la sainte, nouées des mêmes nœuds et avec les mêmes bouts irréguliers pendants ; semblables aussi les javelines. Les types mêmes, qui, dans les deux séries, se répètent de scène en scène, ont plus d'un trait commun. Comment ne pas être frappé, entre autres, par l'extraordinaire ressemblance des deux chefs qui président aux Jugements du saint et de la sainte, gardant d'une œuvre à l'autre, avec une attitude toute voisine, la même coupe de visage allongé et mince, les mêmes mains maigres et sèches, la même épée à poignée d'or et fourreau rouge, à les croire inspirés du même modèle ? Le bourreau à grande barbe, à nez crochu, à type juif caractérisé, avec calotte blanche collante enfoncée bas sur le front, est aussi étonnamment identique. Parmi les comparses, on retrouverait également de multiples similitudes, trop longues à détailler : tel le conseiller, par exemple, représenté de profil et presque sous le même angle, avec ses cheveux nattés dans le dos, dans les deux scènes de Jugement. Un tel ensemble de liens concordants permet sans témérité d'attribuer aux deux œuvres une origine commune et de les rattacher à un seul et même atelier. Nous ne demandons pas mieux, d'ailleurs, que d'appeler avec M. Bertaux l'original créateur anonyme de ces deux ensembles, d'après l'importante série du Louvre, le Maître de saint Georges.

Le retable de sainte Lucie, se trouvant conservé en son intégrité au moins partielle, offre une base sûre pour reconstituer par la pensée, dans leur arrangement primitif, les scènes aujourd'hui démembrées de la Vie de saint Georges. Elles étaient évidemment, comme ici, superposées en deux rangs, à droite et à gauche de la glorieuse image centrale du saint, dans un encadrement analogue de colonnettes et de traverses légères. Si le rare et précieux centre disparu du retable de saint Georges est bien — comme l'ont découvert et nous l'ont révélé récemment MM. Sanpere y

Miquel et Émile Bertaux — le beau saint Georges à cheval combattant le dragon de la collection Ferrer-Vidal y Soler, à Barcelone (conservé jusqu'en 1872 avec les quatre autres panneaux dans la famille de Rocabruna), on y pourrait encore constater, par le style, très voisin dans les deux cas, des bossages et des reliefs en trompe-l'œil, un nouvel élément de concordance.

Ce qui manque, pour compléter l'un et l'autre retable dans leur ancienne beauté décorative, c'est le couronnement par série d'arceaux (avec l'immanquable Crucifixion centrale, de règle dans l'art catalan), et peut-être aussi la base, où pouvaient être figurés, en buste, le Christ dans le tombeau entre la Vierge et saint Jean, ainsi que des saints. Divers retables de Luis Borrassa, à peu près contemporains, conservés en leur ensemble, permettent de se rendre compte de l'arrangement : notamment, le retable du Saint-Esprit dans la basilique de Manresa (1408), le retable de Tous les saints à San Cugat (1411-1416) ou à Paris même, au Musée des Arts décoratifs, le retable de saint Jean-Baptiste. Cf. Sanpere y Miquel, *loc. cit.*, t. I, pp. 135, 153 et 162 (grav.). Des fragments détachés de l'un et de l'autre peuvent donc encore courir le monde, s'ils n'ont pas été détruits.

Ajoutons que le faible et timide auteur d'un retable catalan d'apparence plus tardive, dont M. E. Bertaux signale les seuls débris conservés dans la collection Muntadas, à Barcelone, ne saurait être confondu avec le Maître de saint Georges, dont il fut tout au plus l'élève ou dont il subit l'influence. Quant au maître lui-même, il est difficile de décider catégoriquement, d'où lui vint l'originalité propre de ses formules et sous quelles influences il put se former. Les liens qui, sur certains points (notamment pour les entassements de foule, la trivialité rude des types ou la bizarrerie pittoresque des coiffures), sembleraient le rapprocher de l'art franco-flamand, tel que peintres et miniaturistes l'ont si brillamment pratiqué en France, de la fin du XIVe siècle au début du XVe, ne tiennent peut-être qu'à un courant général de mode, alors européenne et venue d'Italie en sa source première. A plus forte raison serait-il illusoire de prétendre, sans preuves certaines, percer la véritable personnalité du maître sous le voile de l'anonymat. M. Sanpere y Miquel propose ingénieusement de l'identifier avec un artiste, d'ailleurs remarquable et qui paraît avoir occupé à Barcelone une place importante dans l'art de son temps, Jaime Huguet, dont on suit l'histoire par des documents d'archives et des contrats de commandes, de 1448 à 1483, pendant plus de trente ans, mais dont ne nous est malheureusement connue qu'une seule œuvre sûre, de la période moyenne de sa vie (1460-1461), le retable de saint Abdon et saint Senén, dans l'église Saint-Michel, à San Pedro de Tarrassa. Mais les quelques analogies de détail, relevées çà et là, et que des rencontres de hasard peuvent expliquer, ne semblent pas du tout basées sur un fond de tempérament identique. Il y a tout un monde entre le robuste, simple et franc réaliste de 1460 et l'original fantaisiste de 1430 ou 1440. Il faudrait admettre dans l'intervalle une évolution de manière, qui aurait assagi et calmé la fougue de la jeunesse. Nous sommes ici dans le rêve ; et mieux vaut, par prudence, continuer à garder provisoirement à l'auteur des deux importants retables du Louvre et de la collection Martin Le Roy le nom de Maître de saint Georges.

16.

SAINT GEORGES TUANT LE DRAGON

École espagnole, fin du xve siècle.

(Planche XIV.)

Le saint se dresse, en pied, devant une haute paroi de buttes gazonnées vert clair, portées par des tranches luisantes de roches brun-jaunâtre. Au-dessus apparaît un ciel bleu pâle, tournant au gris clair vers le bas, sur lequel se détache la tête imberbe, aux cheveux roux, auréolée de rayons d'or, et portant au front un mince bandeau de velours rouge orné de perles, avec joyau central formé de perles et de topazes. Par-dessus un justaucorps de drap vermillon, à peine visible en quelques interstices, il porte une cotte de mailles bleutée, aux bords relevés de plusieurs bandes de mailles d'or, qui se dégage, seulement au cou, aux épaules et au bas du buste, de l'armure pleine d'acier blanc luisant, à ombres bleuâtres, dont il est entièrement revêtu. Des pattes de cuir vert sombre, avec boucles, ardillons et clous d'or, rattachent les diverses pièces de l'armure. La cuirasse est agrémentée, sur le devant de la poitrine, d'une bande de métal en relief, où se déroule, ton sur ton, un rinceau de feuillage. Le guerrier, d'apparence déjà mûre, aux chairs jaune mat, porte de la main gauche un bouclier recourbé blanc vif, coupé d'une croix vermillon. De la droite dressée, il brandit sa lance, dont la pointe d'acier clair et blanc semble traverser la mâchoire inférieure et menace le dos du dragon brunâtre, à dessous vert clair,

faisant effort pour se redresser sous les pieds qui le dominent et l'écrasent. L'extrémité de la queue à demi enroulée autour de la jambe droite du saint, il darde vers lui sa tête à langue rouge, aux dents blanches, aux yeux jaunes luisants. Un sang rouge sombre coule à flots de la blessure. Le terrain jaune clair est semé de cailloux, de bandes de gazon ou de touffes d'herbes vertes mêlées de fleurettes.

Le cadre (restauré) fait corps avec la peinture, appliqué sur le même fond de bois. Derrière l'ornementation à jour, qui surmonte l'arcature trilobée au-dessus de la figure, se prolonge le ciel bleu.

Peint à l'huile sur bois de mélèze. Au revers du panneau, nombreux vestiges de la couche protectrice de plâtre et de peinture blanchâtre, avec mixture de colle et de nerfs de bœuf, qui le recouvrait

Hauteur totale (avec cadre) : 1^m,90. Peinture seule : 1^m,69.
Largeur — : 0^m,75. — : 0^m,56.

Acquis à la vente Ch. Stein, mai 1886 (n° 264 du Catalogue, sous le nom de « Hans Baldung Grien. Saint Michel terrassant le démon »).

Bibl. — Jacques de Voragine, *La Légende dorée,* trad. T. de Wyzewa. Paris, Perrin, 1902, in-8, p. 226-232.

L'erreur autrefois commise, quant à la désignation du sujet, n'est pas pour étonner. On a, en effet, souvent confondu et pris l'un pour l'autre les deux saints terrasseurs de monstres, saint Michel et saint Georges, l'archange et le guerrier, dont les représentations, réduites à leurs éléments essentiels, offrent généralement les plus grandes similitudes. Même en de graves livres, tels que *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France* par M. Louis Gonse (*La Peinture*, p. 49), on retrouverait encore exemple de pareille confusion, en sens inverse d'ailleurs, le très évident et charmant petit *Saint Michel* du Musée d'Avignon étant cette fois dénommé Saint Georges. Il faut avouer, du reste, que la faute est plus excusable, lorsque l'archange, laissant de côté les balances symboliques, abandonnant même, comme il le fait volontiers, ses ailes et son aspect céleste, n'a plus forme que d'un bon combattant en armure toute humaine. Un des rares traits qui puissent alors le distinguer de son confrère en vaillance, c'est le caractère même du monstre qu'il ter-

rasse, démon plus ou moins fantastique, composé hybride d'humanité et d'animalités mêlées dans le plus étrange amalgame, tandis que saint Georges, généralement à cheval, mais représenté assez fréquemment aussi en piéton, tel que nous le voyons ici, n'a affaire qu'au dragon désigné dans sa légende, simple bête monstrueuse et rampante. Les vieux maîtres étaient trop habitués aux règles d'une iconographie précise, fixée par une longue tradition, pour jamais s'y tromper et ne pas garder toujours nettement à l'un ou l'autre saint tel ou tel, au moins, de ses attributs distinctifs. Tout au plus des barbouilleurs de village ont-ils pu commettre par hasard, en ce genre, quelque exceptionnelle et grossière bévue.

Le saint représenté est donc bien saint Georges; la chose ne peut prêter à aucun doute. L'histoire du dragon lié à sa légende, contée tout au long dans Jacques de Voragine, est trop connue pour qu'il soit utile de la rappeler. Notons seulement que la croix rouge sur le bouclier blanc que porte le saint — au lieu d'être, comme on pourrait le croire, une fantaisie d'artiste — paraît également un de ses insignes traditionnels. Jacques de Voragine raconte, notamment, que, pendant la croisade, alors que les chrétiens assiégeaient Jérusalem, saint Georges leur apparut un jour, vêtu d'une armure blanche qu'ornait une croix rouge, et leur assura la conquête de la ville, emportée d'assaut sous sa conduite.

Quant à l'attribution ancienne à Hans Baldung Grien, elle est absolument insoutenable, la figure n'ayant aucun rapport avec le style caractéristique du maître, et n'a pu être suggérée que par une vague ressemblance d'ensemble, dans le maniérisme sentimental et le parti pris décoratif, avec les innombrables images juvéniles de saint Georges en armure, qui ont inondé la peinture et surtout la sculpture allemande. C'est là, toutefois, une analogie qui paraît plus superficielle que vraiment réelle et profonde, un examen attentif et serré de l'œuvre ne permettant pas d'y retrouver un cachet certain d'origine germanique, ni de la ranger dans telle ou telle des écoles locales, aux caractères généralement bien définis. Certains traits sembleraient, au contraire, témoigner d'une provenance différente. Le réalisme, par exemple, y est moins appuyé, moins précis, moins terre à terre qu'on ne le trouve d'ordinaire en Allemagne ; le paysage autrement conçu, rendu moins méticuleusement, par larges masses, d'un procédé plus rapide et plus sommaire. Tout est subordonné, dans l'ensemble comme dans le détail, à un sentiment de décor, qui dirige toute la technique de l'œuvre, de même qu'elle en règle l'ordonnance et y insinue, à doses à peu près égales, un mélange d'idéalisme et de réalisme associés, on pourrait presque dire d'influences à la fois flamandes et italiennes. La couleur, claire, vive et un peu crue, a aussi sa nuance propre, d'esprit analogue, ainsi que le nimbe rayonnant et le type même, fortement martelé, à grands traits, d'une saveur plus méridionale qu'allemande. L'originale irrégularité de la face, l'accentuation des pommettes, la proéminence du nez et de la bouche, si accusés surtout dans leur caractère ethnique, suffiraient au besoin, à défaut même de toutes les autres preuves concordantes, pour nous orienter vers un pays, dont on ne tenait jadis aucunement compte dans l'histoire de la peinture, pendant la période primitive tout au moins, et qui commence seulement à y reprendre sa place et son rang. Il s'agit de l'Espagne, patrie par excellence des décorateurs brillants et expéditifs, qui oscillèrent perpé-

tuellement entre la Flandre et l'Italie, et qui semblent désignés, entre tous, pour avoir produit une œuvre mixte du genre de celle-ci. Il suffirait de feuilleter, d'ailleurs, tel ou tel recueil de peintures espagnoles de provenance sûre (*Los Cuatrocentistas Catalanes* de M. Sanpere y Miquel, notamment), pour y retrouver presque à chaque page des yeux, des nez, des bouches offrant les plus frappantes similitudes avec ceux que nous trouvons ici, type général de race qui équivaut en quelque sorte à une signature. Quelque prudence qu'il faille garder parfois en matière d'attribution, et bien que l'exemple récent du fameux *Saint Michel* signé de Bartolomeus Rubeus, dans la collection de sir Julius Wernher, à Londres, qui a fait couler tant d'encre (*Gazette des Beaux-Arts,* avril 1905 ; *The Burlington Magazine,* novembre 1905 ; *Les Arts,* novembre et décembre 1905 ; *Revue de l'Art ancien et moderne,* 1906 et 1907), réputé tour à tour français, flamand ou allemand, avant d'être rattaché à l'Espagne comme à son véritable pays d'origine, soit fait pour mettre en garde à l'occasion contre les affirmations trop tranchantes, nous sommes en droit de considérer ce faux Baldung Grien comme étant, selon toutes vraisemblances, une œuvre espagnole de la fin du XVe siècle. On y retrouve, — toutes proportions gardées tenant aux atténuations et adoucissements d'une époque déjà plus tardive, — quelque chose du sentiment de pompe décorative dans la pose et l'allure, qui donne un si beau caractère au Saint Michel de la collection Wernher. Notre ami M. Émile Bertaux, si compétent en matière d'art espagnol, a bien voulu obligeamment nous faire savoir qu'il partage tout à fait notre opinion, quant à l'origine probable du tableau. Malheureusement, dans l'état encore tout embryonnaire où est l'histoire de la peinture espagnole primitive, et malgré les efforts partiels tentés pour y apporter çà et là l'ordre et la lumière, il serait illusoire d'en prétendre fixer dès à présent la localisation dans telle ou telle des écoles régionales, qui illustrèrent l'Espagne au XVe et au XVIe siècle. A la Catalogne, qui commence seulement à être bien connue, l'œuvre ne tient que par des traits essentiellement généraux et communs à peu près à tout le pays. Elle semble, au contraire, s'en écarter radicalement sur d'autres. C'est beaucoup plutôt vers la Castille que, sous toutes réserves, nous serions tentés de nous tourner, en attendant que des publications régionales plus nombreuses et des éléments d'information plus exacts permettent d'élucider catégoriquement la question.

17.

LE CHRIST EN CROIX ENTRE LA VIERGE ET SAINT JEAN AVEC UN MOINE DONATEUR

École française, milieu du xve siècle.

(PLANCHE XV.)

En avant se dresse une large croix en tau, de bois brun-rougeâtre, où est suspendu le Christ, représenté dans toute l'atrocité de ses souffrances avec une sorte d'énergie féroce. La tête rude et triviale, aux traits convulsés, à la bouche tordue, à la lourde couronne d'épines vert-sombre violemment enfoncée sur le front et dans les cheveux brun-roussâtre, se détache sur un vaste nimbe d'or, d'effet décoratif, finement gravé en creux. Une gaze blanche transparente et légère, dont les bouts flottent au vent, cerne les reins. Des mains, du front, du flanc, des pieds cloués l'un sur l'autre coulent à flots de multiples et épaisses traînées de sang rouge-brun, qui inondent tout le corps terreux et ruissellent du bas de la croix jusqu'à terre. Au pied de la croix, à droite, tourné de trois quarts vers la gauche, est un Chartreux en robe et manteau blancs, agenouillé, mains jointes, visiblement le donateur du tableau, dont le visage levé, au front largement dégarni, aux yeux bleus d'expression intense, à la lèvre inférieure proéminente, aux chairs blêmes, est nettement carac-

térisé dans une intention de portrait. A droite et à gauche de la croix, de proportions sensiblement plus grandes que le moine et le Christ lui-même, sont saint Jean et la Vierge, dont les têtes se détachent de même sur de vastes nimbes d'or, à décor gravé en creux. Celui de saint Jean renferme une inscription imitée de caractères orientaux. Vêtu d'une robe jaune-verdâtre, avec ceinture blanche grossièrement nouée par devant, et d'un manteau rouge-brun au ton chaud, il contemple le Christ, levant vers lui sa tête courte et commune, à cheveux bouclés brun-roussâtre, et ses yeux bruns, d'où coulent des larmes. La Vierge, au visage mignon et fin, aux grands yeux bleus pleurant également, semble, au contraire, détourner sa vue de l'affreux spectacle, les mains jointes et pendantes, le corps fléchissant, vêtue d'une robe bleu-tendre et d'un manteau de même ton, qui recouvre et cache à demi sur le front un voile de linge blanc. Chairs d'un blanc jaune d'ivoire, plus pâles que celles de saint Jean.

Par derrière monte un chemin gris-jaunâtre, bordé sur la gauche d'une butte verte gazonnée, semée d'arbres et de buissons, qui conduit à la ville, représentant au fond Jérusalem. Le ciel, d'or uni, est encadré d'une dentelle ornementale, gravée au poinçon en creux, comme les nimbes, et dans le même style, notamment, que celui de la Vierge.

Peint à l'huile sur bois de peuplier (doublé et parqueté en chêne).

Hauteur : 0m,57.
Largeur : 0m,47.

Acquis de M. Champy (de Dijon), 1883.

Exposition des Primitifs français, Paris, 1904 (n° 95).

Bibl. — H. Bouchot, *Catalogue de l'Exposition des Primitifs français*. Paris, 1904, in-8, p. 44 (comme « École de Champagne, vers 1460 »).

Ce panneau, d'exécution un peu lâche et rapide par endroits, est assez difficile à classer et à délimiter nettement, comme provenant de telle ou telle région précise. La date même n'en peut être établie avec toute certitude. Car, si l'on ne tenait compte de la facture, qui semble le rattacher à une époque postérieure, on serait presque tenté, vu l'archaïsme de certains détails comme le fond d'or, les auréoles,

les types du Christ et surtout de la Vierge, d'en faire une œuvre du début du xv[e] siècle. C'est par là, d'ailleurs, qu'il offre un réel intérêt, et que nous apparaît la seule lueur d'indication d'origine.

Il est difficile, en effet, de ne pas l'attribuer à la France, si l'on remarque combien les formules essentielles y sont en conformité exacte de sentiment et de tendances avec les caractères les plus intimes et les plus constants de l'art français, sous le règne de Charles VI. Sans parler du fond d'or ou de l'élégance fine des vastes nimbes décoratifs gravés au poinçon, il suffirait, pour se reporter vers notre pays à cette époque, de considérer la Vierge, si juvénile et si mignonne, si pleine de grâce féminine en son léger maniérisme, drapée de façon presque sculpturale avec tant de largeur d'étoffes souples et fluides, sans aucune des minuties et des sécheresses ou des exagérations de plis incomplètement justifiés, qui sont habituelles à l'art allemand ou flamand. C'est bien une Française de pure race; et, jusque dans la position du corps infléchi, dans l'abandon de la tête ou des mains, dans l'arrangement du voile ou du manteau, on pourrait retrouver des éléments de comparaison avec telle ou telle des œuvres, qui sont des jalons importants de notre histoire. Les Vierges de Malouel, si supérieures qu'elles soient (petite *Vierge avec l'enfant,* de la collection Aynard; *Pietà* en tondo, au Louvre), bien que d'un modelé incomparablement plus savant et d'une profondeur d'émotion plus rare, tiennent pourtant par plus d'un trait à leur jeune et fragile compagne. Le Christ offre un singulier contraste, dans sa rude et sauvage brutalité, qui pousse jusqu'à l'excès d'une trivialité presque caricaturale l'expression de la souffrance et de la douleur. Si l'on s'arrêtait à l'impression de premier aspect, c'est du côté de l'Allemagne qu'on songerait presque à se tourner. Grünewald y devait plus tard, dans un esprit analogue, créer un type de supplicié d'une laideur peut-être encore plus terrible et d'une férocité plus puissante, dont il est impossible de ne pas évoquer ici l'image. Mais, si la rudesse d'un artiste provincial a pu, sur ce point, dépasser la juste mesure, il faut avouer pourtant que ce Christ, dans ses éléments les plus typiques, est lui-même assez spécial à l'art français de la fin du xiv[e] siècle et du début du xv[e]. Le ruissellement du sang coulant à flots, inondant les membres, jaillissant notamment du flanc percé en longues traînées, qui se répandent sous le linge cernant les reins et glissent le long des jambes, fut une des données alors les plus aimées et les plus universellement pratiquées en France, pour rendre l'émotion tragique du drame du Calvaire. On la verrait se répéter à peu près telle qu'on la trouve ici, comme une formule d'usage courant ayant son caractère à part, dans la plupart des peintures d'origine française de cette époque. Malouel, notamment (*Pietà* et *Martyre de saint Denis,* au Musée du Louvre), bien qu'avec infiniment plus de tact et de noblesse, s'est exactement conformé au même système. Il y a donc toute chance de vraisemblance — d'après ces éléments de preuve, que les figures de saint Jean et du donateur lui-même ne contredisent pas — pour que l'œuvre soit née dans notre pays.

On est, en revanche, beaucoup plus embarrassé, pour dire exactement vers quelle époque et dans quelle région. M. Henri Bouchot, dont les affirmations ne connaissaient généralement pas le doute, a déclaré imperturbablement l'œuvre champenoise (vers 1460), et exécutée « d'après un original de 1410 environ ».

Nous avouons humblement ne pas pouvoir deviner du tout pour quelles raisons il a pensé à la Champagne, la peinture n'ayant véritablement aucun caractère régional très marqué. Si l'on tient compte d'une origine qui peut n'être pas négligeable après tout, comme l'œuvre fut achetée à un marchand qui était en rapports fréquents et constants, sinon même à peu près exclusifs, avec la Bourgogne, M. Champy (de Dijon), on serait aussi bien en droit de la rattacher à cette province, sur conjecture peut-être encore mieux fondée. Nous n'oserions marcher à notre tour trop avant dans l'hypothèse. Remarquons, toutefois, qu'il est assez curieux de rapprocher cette œuvre, exécutée sur la commande d'un Chartreux et sans doute pour une Chartreuse, de l'important retable représentant *le Christ en croix entre deux scènes de la vie de saint Georges*, offert en 1891 par M. J. Maciet au Musée du Louvre, qu'on sait provenir sûrement de la Chartreuse de Champmol, près Dijon, centre capital pour l'histoire de la peinture française au début du xve siècle. Ce n'est pas qu'il y ait d'une œuvre à l'autre des liens de similitude très précise. Le fait qu'un Chartreux figure dans toutes deux comme donateur, au pied de la croix, n'est pas non plus un point sur lequel il faille insister outre mesure, bien qu'il ait son intérêt et sa portée. Ce que l'on constate, au moins, de façon évidente dans le tableau du Louvre, c'est qu'il a nettement, comme celui-ci, le caractère d'une œuvre archaïsante, s'inspirant à une date relativement tardive d'éléments traditionnels sensiblement plus anciens. Le modèle imité à Champmol même, et dont paraît avoir été repris, notamment, le groupe des assistants et du bourreau — l'admirable *Martyre de saint Denis*, commencé par Jean Malouel et terminé après 1415 par Henri Bellechose — est d'autant plus facile à comparer, dans la circonstance, que, par une chance heureuse, il est conservé également au Louvre et exposé dans la même salle, à quelques pas de l'imitation. Sous Louis XI, sinon même plus tard, on était donc capable de s'intéresser encore à des formules du règne de Charles VI. Ce tableau nous en offre la preuve. Celui de la collection Martin Le Roy fut évidemment conçu et exécuté dans des conditions analogues ; et il serait même assez tentant de le rattacher au même centre, entre 1450 et 1470 environ, si le mystère qui entoure sa provenance, ainsi que la multiplicité des hypothèses possibles, ne nous imposaient une sage réserve sur la délicate question d'origine.

18 et 19.

LES QUATRE DOCTEURS DE L'ÉGLISE. L'ANNONCIATION. VOLETS DE RETABLE (FACE ET REVERS).

École du Nord de la France, fin du xvᵉ siècle.

(PLANCHES XVI et XVII.)

I. VOLETS INTÉRIEURS. — *Les Quatre Docteurs de l'Eglise* (nᵒ 18, pl. XVI). — Les figures sont superposées deux par deux sur chaque volet et disposées en pendants symétriques, tournées vers un centre disparu. L'arrangement actuel en diptyque est une utilisation moderne. Chacun des saints est assis sur une chaire basse de bois jaune clair, à panneaux décorés de délicats fenestrages gothiques, à dossiers généralement cintrés (un seul est quadrangulaire). Parés de leurs ornements sacerdotaux, ils lisent, écrivent ou méditent, se détachant sur une tenture, qui se répète par symétrie oblique pour la figure supérieure d'un volet et l'inférieure du volet opposé. Un fond de marbre rougeâtre, à veines multicolores, qui changent de nuances pour chaque figure, apparaît à droite et à gauche de la tenture. Le sol est uniformément parqueté de lamelles de bois jaune clair mi-rosé, que précède, pour séparer les personnages, un étroit ourlet blanc figurant des dalles au volet gauche, inachevé et sans indication de lignes de traverse au volet droit.

1° Volet gauche. — En haut, saint Jérôme, tourné de trois quarts vers la droite, vêtu d'un manteau de cardinal rouge vif fourré d'hermine, d'où sort la manche droite de sa robe d'un blanc éclatant, le capuchon relevé sur la tête, semble écrire dans un livre ouvert sur un pupitre de bois, que relie au montant du siège une tige de fer coudée mobile. Contre l'épaule droite est appuyée une fine et élégante croix d'or à double traverse, se dressant au-dessus de légers pinacles, au bout d'une longue tige de cristal. Sur le siège, derrière lui, est posé le chapeau de cardinal.

En bas, saint Augustin, tourné de même, le visage gros et gras d'aspect trivial, soulève de la main gauche une page du livre qu'il médite, et qui repose sur un des côtés du siège, élargi en forme de pupitre. Il porte, sur une robe noire, une éclatante chape de velours gothique brun et or, doublée de soie vert-jaunâtre, garni en bas d'une frange verte et bordée de deux larges bandes d'or enrichies d'étoiles, de pierreries et de perles, que rattache sous le cou un fermail en losange. Une vaste manche blanche d'étoffe molle est visible au bras gauche. Sur la tête est une mitre de damas blanc. ornée de bandes d'or emperlées, d'où sort le bord d'une calotte noire. Il tient de la main droite un cœur rouge, son emblème, et soutient comme le précédent, de l'épaule droite, une crosse à hampe de cristal, de même style et de même délicat travail, avec statuette de Vierge debout sous un dais, dans la volute terminale que ferme une tête recourbée de dragon.

2° Volet droit. — En haut, le saint pape Grégoire, au visage rebondi, besicles rondes au bout du nez, de trois quarts vers la gauche, semble absorbé dans la lecture du livre ouvert sur un pupitre mobile, que relie également ici au siège une tige de fer coudée. Il va tourner le feuillet de la main gauche, tandis que la droite tient une croix à triple traverse, toujours de même type, sur sa hampe de cristal. Les doigts sont abondamment garnis de bagues. Il porte, sur une robe blanche, une chape rouge-brique brodée de fins ornements et de grenades d'or, que ferme sur la poitrine une agrafe ronde d'or emperlée. Sur la tête, par-dessus une

calotte rouge-brique, est une tiare verte à triple couronne d'or. Devant lui est ouvert un autre livre, sur un des côtés du siège élargi en pupitre.

En bas, saint Ambroise, de face, en chasuble de velours rouge à frange vert sombre et chape d'un blanc rosé très vif, agrafée sur la poitrine par un riche fermail en losange et bordée d'une bande de légers rinceaux carmin, tenant soulevé de la main gauche une page du livre ouvert sur ses genoux, s'apprête à y écrire de la droite ornée de bagues, qui plonge la plume dans l'encrier. L'extrémité d'une robe bleu pâle apparaît à terre, sous la chasuble, ainsi qu'autour du cou et aux manches. Une mitre de ton havane, plus richement décorée de pierreries et de perles que celle de saint Augustin, le coiffe par-dessus la calotte carmin. De teinte carmin sont également ici les pattes qui en retombent, précédemment toujours conformes à la couleur même de la tiare ou de la mitre. Contre le siège (le seul à dossier quadrangulaire), est appuyée extérieurement, à gauche, une croix à simple traverse, sur hampe de cristal, de même style que les précédentes. A droite, près de lui, sur le banc, est une ruche de paille, son emblème.

II. Volets extérieurs. — *L'Annonciation, grisaille* (n° 19, pl. XVII). — La scène est disposée dans une sorte de niche carrée au ton de marbre rose, sur laquelle se détachent, à l'imitation de sculptures, les deux personnages entièrement en grisaille, fortement éclairés de gauche à droite.

1° Revers du volet gauche. — L'ange, aux ailes dressées, est debout sur le sol, pieds nus, de trois quarts vers la droite, en longue robe traînante. Sa dalmatique, fendue de côté et en partie fermée par une agrafe oblongue, qu'ornent une pierre précieuse et des perles, voltige au vent, agitée par la rapidité du vol qui l'amène. Tenant de la main gauche un sceptre à boule ronde emperlée, il fait de la droite un geste d'avertissement, tandis que de ses lèvres sortent, figurées en lettres d'or, les paroles de la salutation angélique : « Ave gracia plena. » Devant lui, apparaît à terre l'extrémité du manteau de la Vierge, qui relie les deux volets l'un à l'autre.

2° Revers du volet droit. — La Vierge agenouillée, de face, devant un prie-Dieu très simple, de forme cubique, où est ouvert son livre d'heures, se retourne à demi vers l'ange, dans un geste d'humilité et de surprise. Elle porte, sur une robe tout unie, un manteau long traînant à terre. Devant elle, sont figurées en lettres d'or les paroles de soumission qu'elle prononce (« Dominus tecum »), en réponse à la nouvelle donnée par l'ange.

Peint à l'huile sur bois de chêne.

Hauteur de chaque volet (cadre compris) : 1m.05. Peinture seule: 0m,93.

Largeur de chaque volet (cadre compris) : 0m,43. Peinture seule 0m,30.

Acquis à Biarritz, 1901.

Exposition des Primitifs flamands, Bruges, 1902 (n° 318 du Catalogue). — Exposition des Primitifs français, Paris, 1904 (n° 56).

Bibl. — G. H. de Loo (Georges Hulin), *Catalogue critique de l'Exposition des Primitifs flamands*. Gand, 1902, in-8, p. 83 (classé comme « Inconnu anversois? ou gueldrois? vers 1510? »). — Max J. Friedlaender, *Die Brügger Leihausstellung von 1902* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXVI, 1903, p. 74). — Franz Dülberg, *Die Ausstellung altniederländischer Meister in Brügge* (*Zeistchrift für bildende Kunst*, t. XIV, 1903, p. 57). — H. Bouchot, *Catalogue de l'Exposition des Primitifs français*. Paris, 1904, in-8, p. 26 (sous le nom d' « École de l'Artois, vers 1450 »). — Du même, *L'Exposition des Primitifs français. La Peinture en France sous les Valois*. Paris, 1904, in-fol., pl. LXV.

Les quatre Pères ou Docteurs de l'Église latine, qui sont ici représentés, ont été assez populaires au moyen âge, et souvent mis en pendant et en parallèle avec les quatre Évangélistes, figurés comme eux ainsi que d'humbles scribes ou de braves savants au travail. Les détails de familière intimité réaliste, dans les scènes d'intérieur confinant à la peinture de genre, étaient trop au goût de la Flandre, pour que le motif n'y ait pas été employé volontiers, bien que les représentations peintes qui nous en restent soient infiniment rares. La composition y rentra même peut-être dans le répertoire des sculpteurs ou des huchiers, soucieux de pittoresques éléments décoratifs, autant que dans celui des peintres. Deux statuettes en bois du

début du XVIe siècle, dans la collection Martin Le Roy, antérieurement publiées (fascicule II, nos 52 et 53, pl. XXIX) et représentant saint Grégoire et saint Jérôme dans un arrangement analogue, fragments évidemment détachés d'une série complète de ce genre, suffiraient à le prouver. On y retrouve, aux mains de saint Jérôme, les mêmes besicles rondes que saint Grégoire porte ici sur le nez. D'autre part, au Louvre même, parmi les anonymes flamands conservés en portefeuille, sont quatre dessins (nos 20668, 20682 et 20687), qui, bien que de date antérieure ou d'esprit plus traditionnel, dans les formules de 1450 à 1460 environ (deux d'entre eux étaient anciennement attribués à Rogier van der Weyden), sont tout à fait intéressants à comparer aux volets qui nous occupent. Exécutés de façon uniforme et évidemment dans le même but, avec plus de soin seulement pour les deux premiers, ils semblent une préparation rapide d'artiste, peintre ou sculpteur, en vue d'une œuvre projetée, et nous offrent, quoique dans une manière plus simple, la série entière à peu près telle que nous la voyons. Les écrivains sacrés, presque dans la même position, s'y font également pendant deux par deux, saint Jérôme en cardinal répondant de même au pape Grégoire, comme saint Augustin à saint Ambroise, que ne désigne, toutefois, en dehors de la mitre, et ne distingue l'un de l'autre aucun attribut distinctif. Ils sont assis sur des bancs de bois analogues, formant aussi parfois pupitre, variant de même d'une figure à l'autre, et feuillettent toujours, chacun à leur manière, les livres qui sont l'objet de leurs méditations. Cette identité de composition, dans des dessins de caractère flamand très marqué, ne fût-ce que par la multiplicité abondante des plis, et qu'on a tout lieu de croire brabançons, achèverait d'indiquer, au besoin, combien le sujet paraît avoir été réglé, en Flandre, par une tradition bien établie.

Saint Grégoire et saint Jérôme sont à peu près perpétuellement caractérisés, comme ici, soit par la tiare, soit par le chapeau et le manteau de cardinal, auxquels sont venues s'ajouter cette fois les croix, à branche triple ou double, de la papauté et du cardinalat. Plus curieux et plus rares sont les attributs spéciaux de chacun des saints évêques, tous deux, d'ailleurs, également mitrés et munis, soit de la crosse, soit de la croix simple, qui rentrent dans les insignes de leurs dignités. Le cœur que porte saint Augustin, évêque d'Hippone, et qu'on retrouve même, en d'autres cas, accompagné de flammes, pour le désigner, paraît un symbole imaginé en vue de marquer l'ardeur brûlante de son amour de Dieu. Nous ignorons l'origine exacte du motif, auquel il n'est fait aucune allusion dans la *Légende dorée*, ainsi que la date approximative vers laquelle il a pu se constituer. L'étrangeté toute méridionale du symbole nous ferait volontiers présumer quelque création de la dévotion populaire en Italie ou en Espagne, où le culte du saint paraît avoir été très répandu. La ruche posée près de saint Ambroise, évêque de Milan, qui est un de ses emblèmes habituels, peut très bien, en revanche, lui avoir été attribuée d'après le début même du récit de la *Légende dorée* (trad. T. de Wyzewa ; Paris, Perrin, 1902, in-8, p. 216). Il y est dit, en effet, que « fils d'un préfet de Rome nommé Ambroise, pendant qu'il dormait dans son berceau, un essaim d'abeilles descendit sur lui, et les abeilles entraient dans sa bouche *comme dans une ruche* : après quoi elles s'envolèrent si haut que l'œil humain les perdait de vue. Alors le père de l'enfant s'écria : « Cet enfant, s'il vit, deviendra quelque chose de

grand ! » Il n'est pas impossible, du reste, que la naïve imagination populaire ait d'autant plus volontiers adopté le symbole, qu'elle y pouvait voir également une allusion ingénieuse au nom même du saint, rappelant l'ambroisie d'illustre mémoire, ainsi qu'à la suavité de son éloquence, évoquant l'idée de la douceur du miel. La symbolique chrétienne s'est souvent complu à de subtils raffinements de ce genre.

Il est assez difficile de localiser en toute certitude ces deux intéressants panneaux. Le fait qu'ils furent tour à tour exposés, à Bruges comme flamands, à Paris comme français, souligne particulièrement à leur égard la flottante incertitude des critiques. M. Hulin, d'ordinaire si perspicace, avoue à peu près franchement son ignorance. « Nous ne savons, dit-il, à quel peintre attribuer ces peintures, d'une harmonie de tons si spéciale » ; et il suppose, en désespoir de cause, soit un Anversois subissant « vers 1510 ? » l'influence du Maître de la Mort de la Vierge (d'après un seul et unique détail de couleur, très peu probant à notre avis), soit (pour des raisons encore plus mystérieuses) quelque artiste du début du XVIe siècle, émanant peut-être de la région de Gueldre-Clève. M. Friedlaender émet de son côté, sous réserve, l'opinion qu'un lien de subordination avec le Maître de Flémalle pourrait bien être, après tout, « le seul moyen de classer dans l'histoire de l'art les quatre remarquables *Pères de l'Église* de la coll. Martin Le Roy, qui sont à peine postérieurs à 1460 ». Ici aussi l'embarras se fait jour, malgré l'ingéniosité de l'hypothèse, qui est également sujette à caution : car une communauté de conception réaliste, dans la même tradition de race, suffirait à expliquer quelques rapports lointains d'arrangement et de types, plus superficiels que profonds. M. Dülberg suggéra, le premier, qu'on pourrait penser au nord de la France, M. Henri Bouchot, enfin, marchant avec sa décision habituelle dans le même sens, a rattaché, catégoriquement le maître à l' « École de l'Artois, vers 1450 », mais uniquement, semble-t-il, à cause de cette parenté réelle ou prétendue avec le Maître de Flémalle, qu'il entendait retirer à la Flandre, pour en faire un Français de la région de l'Artois. C'est du moins l'explication donnée, dans la publication illustrée sur l'Exposition des Primitifs français, de l'appellation adoptée dès l'origine au catalogue.

Sans nous appuyer sur des données assez fragiles — sinon même absolument contestables, en ce qui touche le rattachement du Maître de Flémalle à l'Artois — peut-être serions-nous en mesure, pourtant, d'aboutir par d'autres voies à une conclusion analogue. Le réalisme des figures, malgré des attaches brabançonnes possibles, a, en effet, ici, notamment pour saint Augustin et saint Grégoire, une nuance de familiarité savoureuse et de bonhomie simple, qui n'est pas du tout étrangère aux formules habituelles de cette région de la Flandre française. De même que la trivialité trapue des types, les particularités du coloris, aux teintes rares fondues en chaud et harmonieux accord, ne nous en écartent pas beaucoup non plus, et rappellent le soin raffiné, avec lequel certains artistes locaux y échantillonnaient leurs tons. Un curieux tableau conservé au Musée du Louvre, et attribuable à la région de Valenciennes, vers 1480, *L'Invention de la Sainte Croix,* est justement très remarquable à cet égard. Il n'est pas inutile de rappeler aussi que, plus tard, Jean Bellegambe, de Douai, fut surnommé dans son pays même « le maître

des couleurs ». Quant au minutieux rendu des costumes, des sièges ou des accessoires, il est conforme au goût général du temps, dans la Flandre française aussi bien que flamande, qui ne formait alors qu'un pays. Le seul détail typique qu'on y puisse relever, comme offrant chance d'indication régionale plus précise, c'est le caractère particulier de la crosse et des croix, qui sont d'un travail extraordinairement fin, en même temps que d'une pureté exquise dans leur sobre élégance. On les croirait volontiers toutes sorties d'un même atelier d'orfèvre, de vingt ou trente ans antérieur peut-être à l'exécution même des panneaux, dans la tradition conservée du XIVe siècle plutôt que dans le style du XVe avancé, comme si l'artiste s'était inspiré de quelque précieux monument d'un trésor d'église à sa portée. Or il est impossible, devant ces belles orfèvreries, d'un cachet si spécial, de ne pas songer à une partie de la Flandre réputée entre toutes pour ce genre de travaux, la région de la Meuse, où, du XIIIe au XIVe siècle, sous l'influence du frère Hugo d'Oignies, se créèrent justement des chefs-d'œuvre très analogues de distinction et de tenue parfaite. Quoi de plus naturel que l'abondante diffusion de ces produits mosans dans les pays limitrophes, notamment dans la région d'Artois toute voisine, où de riches abbayes, comme Marchiennes, Anchin et autres, durent se les disputer? Nous sommes ainsi ramenés encore une fois vers la contrée, qui, formant l'entre-deux de la vallée de la Meuse et du Brabant, conduit de Maubeuge, Valenciennes, Arras et Douai aux abords de Tournay. Rien à conclure, d'ailleurs, du fait que les panneaux aient été acquis à Biarritz, c'est-à-dire à une extrême distance d'un tel centre et aux confins mêmes de l'Espagne. Le va-et-vient des œuvres d'art suffit à l'expliquer, et, si pénétrée qu'elle ait été d'influences flamandes, l'Espagne est absolument hors de cause dans la question. Quant à l'Annonciation du revers, dans des données brabançonnes alors si répandues, qu'elles n'ont plus de localisation précise, ayant envahi à peu près toute la Flandre, ainsi que les pays influencés par elle, on n'en saurait tirer non plus aucun argument, pour ou contre l'origine que nous supposons. Jusqu'à preuve du contraire, c'est donc l'Artois qui nous paraîtrait avoir les plus justes titres à revendiquer ces deux intéressantes et mystérieuses peintures, exécutées probablement de 1460 à 1480 environ.

Une dernière question se pose, c'est de savoir comment elles étaient agencées à l'origine et de quel ensemble elles faisaient partie. Qu'il s'agisse ici de deux volets mobiles, destinés à se rabattre sur un centre disparu, la chose n'est pas douteuse. La grisaille du revers en est d'autant mieux la preuve, que les figures n'y reprennent leur juste position respective que les panneaux une fois séparés l'un de l'autre, de façon à pouvoir se replier sur charnières et s'unir par leurs faces extérieures en une seule scène, où l'ange du volet gauche répond à la Vierge du volet droit. M. H. Bouchot, dans sa publication illustrée sur l'Exposition des Primitifs français, a commis sur ce point une erreur d'interversion, qui pourrait être une source de confusion. Le centre du retable, auquel venaient s'accoler intérieurement les quatre Docteurs de l'Église, devait évidemment représenter le sujet même qui s'offrait aux méditations des écrivains sacrés. D'après l'indication du revers, qui paraît en avoir été le prélude, on songerait volontiers à quelque scène du mystère de l'Incarnation ou de la Rédemption : soit une Nativité ou Adoration de l'Enfant par les bergers ou les mages, marquant le début de

la vie du Christ; soit une Crucifixion, en indiquant le dernier terme de douloureux sacrifice. Si, au contraire, le retable était consacré à la Vierge, il est très possible que la scène centrale figurât sa Glorification et son Couronnement céleste. Mais rien ne permet, vu le manque absolu d'indication quelconque, ainsi que de points de comparaison similaires, de prendre nettement parti pour l'une ou l'autre hypothèse. On ne saurait garantir davantage en quelle matière et comment pouvait être exactement conçu le centre. Une sculpture en haut-relief, soigneusement peinte et dorée, dans sa caisse de bois qu'auraient hermétiquement close les volets, serait aussi compréhensible, sinon mieux, en pareille place, qu'un panneau peint. Bien qu'on ne puisse l'affirmer sans réserve, la collaboration du tailleur d'images et du peintre rentre donc ici parmi les vraisemblances possibles.

20.

VIERGE DE DOULEUR

École flamande, XVe siècle.

(Planche XVIII.)

Sur un fond jaune ombré de traits noirs, imitant l'or, la Vierge se détache en buste, de trois quarts vers la droite, mains jointes, les yeux rougis laissant couler des larmes. Elle porte une robe rouge-carmin et un manteau vert sombre à dessous gris-verdâtre, tombant en larges plis du sommet de la tête. Le visage maigre est encadré de linges blancs, mentonnière tuyautée du bord inférieur et voile bas sur front, laissant entrevoir en transparence l'ombre des sourcils. Les chairs sont d'un jaune mat. Dans les yeux se reflète la fenêtre à croisillon de la chambre, où la figure fut peinte.

Peint à l'huile sur bois de chêne (parqueté).

Hauteur : 0^{m},375.
Largeur : 0^{m},295.

Acquis à Paris, 1903.

Ventes Von Clavé-Bouhaben (Cologne, juin 1894, n° 11, grav.), et Haberthür (Cologne, mai 1902, n° 20, grav.), sous la désignation « Manière de Dirk Bouts » ; puis collection Van Speybrouck, à

Bruges. — Exposition des Primitifs flamands, Bruges, 1902 (n° 365 du Catalogue, sous le nom de « Roger de la Pasture »).

Bibl. — G.-H. de Loo (Georges Hulin), *Catalogue critique de l'Exposition des Primitifs flamands*. Gand, 1902, in-8, p. 102. — Max J. Friedlaender, *Die Brügger Leihausstellung von 1902* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXVI, 1903, p. 78).

C'est le fragment d'un de ces ensembles, généralement aujourd'hui divisés, quoique devant former diptyque à l'origine, où la Vierge en larmes adore le Christ de douleur. La dévotion populaire semble s'être particulièrement complu, dans les pays flamands ou influencés par la Flandre, comme la France ou l'Espagne, à ces images pieuses, prétendus portraits du Christ et de la Vierge, dérivant plus ou moins du culte des Saintes Faces et des Madones de saint Luc.

S'il ne fut l'inventeur même du sujet sous son aspect le plus douloureux, Rogier Van der Weyden, le grand dramaturge de l'art flamand, a dû certainement en propager le goût. Mais il faut se garder de lui attribuer indifféremment, comme on l'a fait trop souvent, les innombrables répliques qu'on en trouve dispersées çà et là dans des collections publiques ou privées. De multiples peintres ont, peut-être à son exemple, dans toutes les régions de Flandres, exploité le motif au cours du xve siècle. De très légères nuances, dans l'uniformité d'une même formule, permettent seules de les distinguer. L'École de Louvain, sous l'influence de Thierry Bouts, puis de son fils Albert, le « Maître de l'Assomption » (cf. G.-H. de Loo, *loc. cit.*, Introduction, p. xviii-xxiv), eut, notamment, son individualité propre dans la série. C'est à cette école que nous rattacherions volontiers l'exemplaire de la collection Martin Le Roy, à une date déjà relativement avancée de la seconde moitié du xve siècle. L'emploi d'un fond d'or peint, au lieu du fond d'or métallique antérieurement plus habituel, concorde avec le style même pour en témoigner. D'autre part, la construction du visage, ainsi que des mains aux nodosités et plis d'articulations finement détaillés et marqués, à la façon d'Hugo van der Goes, rappelle singulièrement la manière d'Albert Bouts, qui mêla justement aux souvenirs de l'éducation paternelle l'influence fortement ressentie du maître de Gand. L'œuvre paraît de son atelier, sinon de sa main. Le Louvre et la National Gallery possèdent — avec le Christ de douleur en pendant — des exemplaires de la Vierge presque identiques, mais de facture plus souple, en même temps que de colorations un peu différentes dans les vêtements, qui sembleraient, au contraire, dériver plutôt directement de l'art de son père, Thierry Bouts.

Ces diptyques tragiques, sans disparaître complètement, eurent, surtout à partir du xvie siècle et sous l'influence dominante d'un Quentin Metsys, leur contre-partie toute gracieuse, aimable et tendre, où le Sauveur du monde apparaît désormais sous son aspect céleste, triomphant et bénissant, en regard de la Vierge heureuse qui pieusement l'adore. C'est la vision de béatitude après celle de la douleur. Cette évolution du motif souligne la transformation des mœurs et le progrès de la mondanité d'une époque à l'autre. Les deux remarquables tableaux de Metsys, au Musée d'Anvers (n°s 241-242), en sont l'exemple le plus typique et le plus justement célèbre.

21.

SAINTE FAMILLE

Par Gérard David (*vers* 1460-1523).

(Planche XIX.)

La Vierge, tournée de trois quarts vers la droite, soutient à deux mains l'Enfant nu, dont un linge transparent cerne les reins, et qui, lui passant la main droite autour du cou, s'apprête à l'embrasser sur les lèvres. Elle porte une robe gris-violâtre, que dépasse sous le cou une chemisette de linge, et un manteau bleu éteint, d'où sort un bout de manches rouge brique. Sur la tête est posé, arrangé en coiffe dont les pans sont relevés et repliés sur le côté, un voile de gaze ou de toile fine, laissant entrevoir les cheveux par transparence. L'Enfant tient de la main gauche une pomme jaune, teintée de rouge, appuyée sur son genou. Les chairs de la mère et de l'enfant sont d'un blanc très clair, légèrement rosé aux joues. Ils ont mêmes yeux jaunâtres et même type de cheveux, d'un blond roussâtre à reflets dorés, ondés pour la mère, frisés pour l'enfant. A droite, un peu en retrait, saint Joseph, aux chairs brun-rougeâtre, les cheveux gris, les lèvres rasées, la barbe jaune grisonnante séparée en deux pointes, contemple le groupe tendrement uni, tenant à deux mains la bouillie de l'enfant dans une écuelle, d'où sort le manche de la cuiller et au-dessus de laquelle sont posées deux pommes sur une rondelle de bois.

Figures à mi-corps. La scène se passe dans un intérieur de chambre au mur brunâtre, avec fenêtre de pierre grise à croisillon qui ouvre à droite sur la campagne. Le paysage se développe par plans réguliers, vert-jaunâtre, puis bleuté, sous le ciel bleu. Au pied de la colline, château à toit d'ardoise dont les murs baignent dans un lac, où nage un cygne blanc.

Peint à l'huile sur bois de chêne.

Hauteur : 0m,41.
Largeur : 0m,33.

Acquis à Paris, 1887.

Exposition des Primitifs flamands, Bruges, 1902 (n° 343 du Catalogue, sous le nom de « Quentin Metsys »).

Bibl. — G.-H. de Loo (Georges Hulin), *Catalogue critique de l'Exposition des Primitifs flamands*. Gand, 1902, in-8, p. 95-96. — H. Hymans, *L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges* (*Gaz. des Beaux-arts*, 3e pér., t. XXVIII, 1902, p. 294). — W.-H. James Weale (*The Burlington Magazine*, t. II, juin 1903, p. 40). — Max J. Friedlaender, *Die Brügger Leihausstellung von 1902* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXVI, 1903, p. 88). — Du même, *Meisterwerke der niederländischen Malerei auf der Ausstellung zu Brügge 1902*. München, F. Bruckmann, 1903, in-fol., p. 18 et pl. 51. — G. Migeon, *La Collection Martin Le Roy* (*Les Arts*, nov. 1902, p. 15, grav.). — E. von Bodenhausen, *Gerard David und seine Schule*. München, F. Bruckmann, 1905, in-fol., p. 188-189 (grav.).

Cette peinture aimable et gracieuse, autrefois attribuée à Quentin Metsys, et qui fut encore exposée sous ce nom à Bruges, en 1902, y fut très justement rattachée à l'atelier de Gérard David. On ne saurait avoir aucun doute à cet égard, quand on compare aux grandes créations du maître certains traits typiques, ici très reconnaissables, qui caractérisent nettement son style et sa manière : la clarté de coloration des chairs de femme ou d'enfant, par exemple, la douceur grave et triste des visages, la construction même des types. Celui de la Vierge, aux traits robustes et simples, aux yeux baissés, se retrouverait, notamment, dans l'*Adoration des mages* du Musée de Bruxelles (n° 191), de même que celui de saint Joseph, avec sa touffe spéciale de cheveux légers retombant à mi-front, reparaît à peu de chose près identique, soit dans le Melchissédec de la *Transfiguration* à l'église Notre-Dame de Bruges, soit surtout dans le mage agenouillé ou le saint Joseph de l'*Adoration des mages* à la National Gallery (n° 1079), qui sembleraient presque inspirés du

même modèle, non sans rapport avec son propre portrait dans *La Vierge entourée de saintes,* du Musée de Rouen. Certains détails de costume, comme l'arrangement du voile sur le front de la Vierge ou la tonalité assourdie des vêtements, en particulier de la robe gris-violacé qu'elle porte, rentrent également dans les habitudes de celui qui fut, après Memling, le chef incontesté de l'école de Bruges. Mais il faut avouer que nous touchons ici à l'extrême fin de la carrière de Gérard David, alors que, surchargé de commandes, il recourt volontiers à des collaborations d'élèves et qu'il se refroidit lui-même un peu. Bien que l'œuvre, très soignée et très pure, puisse encore passer pour être de sa main, elle confine déjà par une sorte d'affadissement commençant aux produits de l'atelier. La sentimentalité légèrement doucereuse de la composition, la prise molle et froide des mains de la Vierge (comme dans la petite *Pietà* de la collection Paculiy), l'arrangement même du voile qui n'apparaît guère sous cet aspect chez Gérard David que dans sa dernière période, sont autant de liens qui l'unissent étroitement aux formules courantes de l'art brugeois tardif, tel que le représentent Adrien Ysenbrant (le pseudo-Mostaert de Waagen) ou les miniaturistes de l'école des Bening.

Le sujet est aussi un indice de date tardive. Car c'est seulement vers la fin de sa vie, après qu'il eut pris inscription en 1515 dans la gilde des peintres d'Anvers, que Gérard David paraît avoir fortement subi l'influence de Quentin Metsys et de l'école d'Anvers, qui fut essentiellement dominatrice pour l'art brugeois à son déclin. Elle est ici tellement indéniable que M. Weale (*loc. cit.*) s'y est même trompé, jusqu'à continuer à méconnaître le caractère brugeois de l'œuvre. L'Enfant dérive visiblement des figures de Metsys, et l'idée même du baiser donné sur les lèvres est une de ces inventions subtiles, au raffinement semi-voluptueux, qu'il introduisit dans l'art flamand, en s'inspirant de Léonard. Il suffit de rappeler la fameuse *Vierge trônante,* du Musée de Berlin (n° 561), imitée à Amsterdam (Rijksmuseum, n° 1529), qui semble en avoir fixé pour la première fois la formule. Le détail familier de la bouillie qu'apporte saint Joseph, et qui transforme le sujet sacré en une humble scène de genre, est également dans le milieu brugeois une infiltration anversoise, conforme aux tendances pittoresquement réalistes de Quentin Metsys, de Josse Van Clève (le « Maître de la Mort de la Vierge ») ou de leur groupe, et aux efforts qu'ils faisaient pour rajeunir les scènes traditionnelles, en les rapprochant de la vie de tous les jours. Bruges, qui n'avait guère osé jusque-là aller plus loin que Memling, mettant entre les mains de l'Enfant une fleur ou un fruit, emprunte alors à ses voisins ces multiples accessoires du repas, qu'ils aiment à disposer près de leurs Vierges, comme autant d'amusantes natures mortes.

La bouillie, notamment, paraît avoir eu grand succès. Il n'est pas sans intérêt de noter diverses répliques ou variantes modifiées du même thème, qui prouvent combien le sujet devint populaire dans le milieu brugeois. Du tableau même de la collection Martin Le Roy existent deux imitations libres de l'atelier d'Ysenbrant, l'une dans la collection W. Clemens à Munich, l'autre dans la galerie de Schleissheim (n° 24, sous le nom de « Jan Mostaert »), où le groupe principal a été conservé, mais avec modifications spéciales d'arrangement. De plus, un certain nombre d'œuvres, attribuables à la fin de la carrière de Gérard David ou à son atelier, nous montrent, comme une seconde phase du sujet, la Vierge seule avec l'Enfant se pré-

parant à lui faire prendre sa bouillie et plongeant dans l'écuelle la cuiller de bois. C'est ainsi qu'elle apparaît dans un tableau de la collection Traumann à Madrid, qui se répéta à multiples exemplaires, et dont le Musée de Strasbourg (n° 53), le Musée Brignole-Sale à Gênes ou le Musée de Bruxelles (n° 666) possèdent des copies plus ou moins altérées ou fidèles. On y retrouve, posée près de l'écuelle, la rondelle de bois et les fruits ; et non seulement le type de la Vierge ou de l'Enfant, mais jusqu'aux plis mêmes de son voile, y rappellent presque identiquement le tableau de la collection Martin Le Roy. Le paysage, dans l'exemplaire de Strasbourg au moins, est même textuellement repris, gardant les formules de la tradition brugeoise, avec l'immanquable cygne des canaux de Bruges errant sur l'eau. Dans un *Repos en Égypte,* de l'atelier de Gérard David (collection Pablo Bosch, à Madrid), la cuiller de bois que tient l'Enfant est, enfin, comme un dernier souvenir de ces divers sujets.

22.

LA VIERGE ET L'ENFANT ENTRE DEUX SAINTES

Par Ambrosius Benson (*vers* 1490-1550).

(Planche XX.)

La Vierge trône au centre, légèrement tournée vers la gauche, assise sur un banc de gazon, dans un paysage. Elle porte une robe prune et un manteau vert sombre, d'où sort au poignet un bout de manche rose éteint. Un voile de gaze transparente est posé sur les cheveux châtains, qui retombent en ondulations dorées sur les épaules. Les yeux baissés, elle soutient de la main gauche l'Enfant en fine chemisette blanche, assis sur ses genoux, tandis que de la droite elle lui présente délicatement, du bout des doigts, une grosse grappe de raisins blancs, qu'il s'efforce de tenir à deux mains. En contre-bas, sur le gazon, sont assises les deux saintes aux pieds de la Vierge, tenant l'une et l'autre un livre d'heures aux marges enluminées de fleurs sur fond d'or. Elles sont vêtues de magnifiques costumes, à l'élégante mode du temps, richement embordurés de bandes d'or surchargées de pierreries et de perles, avec bijou-pendeloque en haut du corsage et somptueux diadème sur leurs cheveux châtains à reflets dorés tombant, comme ceux de la Vierge, en lourdes masses sur les épaules. C'est l'ornement central des dia-

dèmes, rappelant leur symbole habituel, qui les distingue et les désigne, à droite comme sainte Barbe (une tour), à gauche comme sainte Catherine (une roue).

Sainte Barbe, dont le corsage est largement ouvert sur le cou nu et sur une fine chemisette blanche coupée de bandes d'ornements jaunâtres, porte une robe de velours cramoisi doublée de lynx, aux multiples cassures blanchissant sous la lumière, formant bouffants aux épaules. Des manches noires à décor de rondelles d'or brodées et imbriquées, dans le goût de la Renaissance, sortent de l'ample ouverture des larges manches tombantes fourrées de lynx. Un voile de gaze est légèrement relevé sur la tête, en avant du diadème. Les yeux baissés, elle lit attentivement le livre d'heures à couverture de soie verte, qu'elle tient à deux mains. Sainte Catherine, en robe de velours vert très sombre et manches de satin cramoisi, portant en arrière du diadème une sorte de bonnet rosé, le regard levé, feuillette, au contraire, le livre posé à plat sur ses genoux.

Le paysage s'étend en perspective lointaine, sous le ciel gris, par alternances de gris-verdâtre et de vert sombre, animé çà et là de figurines sur les chemins, devant les chaumières éparses ou à l'entrée d'un village aux toits de chaume ou de brique, près de l'eau où nagent des cygnes. Au premier plan, à gauche, un bouquet d'arbres ; à droite, une forêt aux troncs serrés, aux verdures sombres presque noires, d'effet mystérieux, parmi lesquelles se détache un marronnier chargé de fruits.

Peint à l'huile sur bois de chêne.

Hauteur : 1^{m},33.
Largeur : 1^{m},085.

Acquis à Paris, 1886.

Exposition de la Toison d'or à Bruges, juin-oct. 1907 (n° 211 du Catalogue, sous le nom de « Gérard David »).

Bibl. — C. Justi, *Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal* (*Zeitschrift für*

bildende Kunst, t. XXI, 1886, p. 139-140). — G. H. de Loo (Georges Hulin), *Catalogue critique de l'Exposition des Primitifs flamands.* Gand. 1902, in-8 (Introduction, p. XXVII-XXX). — Max J. Friedlaender, *Die Brügger Leihausstellung von 1902* (*Repertorium für Kunstwissenschaft,* t. XXVI, 1903, p. 147). — E. von Bodenhausen, *Gerard David und seine Schule.* München, F. Bruckmann, 1905, in-fol., p. 201-207 (grav.). — *Les Chefs-d'œuvre de l'Art ancien à l'Exposition de la Toison d'or à Bruges en 1907.* Bruxelles, Van Oest, 1908, in-fol., p. 102 et pl. 50. — W.-H. James Weale, *Les Peintres de la famille Benson à Bruges* (1519-1585) (*Annales de la Société d'émulation de Bruges,* 1908).

Longtemps regardée comme de Gérard David, à cause des liens évidents qui l'unissent aux œuvres du maître, cette peinture, de dimensions et d'importance assez considérables, n'a reçu sa dénomination définitive et n'a été rattachée à l'œuvre, encore incomplètement cataloguée et dressée, d'Ambrosius Benson, élève de Gérard David, que depuis la publication de Bodenhausen, précisant et complétant sur quelques points les savantes recherches antérieures de C. Justi et surtout de MM. G. Hulin et Friedlaender. C'est une curieuse apparition dans l'art brugeois, autant qu'un singulier indice de la complexité des communications et des échanges internationaux, que l'arrivée de cet Italien qui, attiré sans doute par le renom artistique de la grande cité flamande ou par telle raison de circonstance qu'on ignorera peut-être toujours, vint de Lombardie, dans le premier quart du XVIe siècle, s'établir à Bruges, où un Allemand tel que Memling et un Hollandais comme Gérard David avaient été successivement les chefs et les fondateurs de l'école locale. Il est impossible de ne pas se rappeler qu'environ un demi-siècle auparavant, un autre Italien, Zanetto Bugatto, avait été envoyé de Milan à Bruxelles par les Sforza, pour s'y mettre pendant trois ans (1460-1463) à l'école de Rogier van der Weyden. Cf. *Hist. de l'Art,* par André Michel, t. III, 1re partie, 1907 (*La Peinture dans les Pays-Bas,* par L. de Fourcaud, p. 218.) De même que Memling et Gérard David, d'ailleurs, étaient devenus Brugeois, ne gardant de leur pays d'origine que des nuances particulières de sensibilité, ce compatriote et contemporain de Léonard, admis dans la gilde de Saint-Luc à Bruges en 1519, qui en fut juré (vinder) en 1521, 1539 et 1545, et eut même l'honneur d'être choisi deux fois comme doyen (1537, 1543), ce qui prouve la situation importante conquise par lui en quinze ou vingt ans, paraît avoir pris au contact de Gérard David, qu'il connut dans la dernière période de sa vie et dont il fut évidemment l'élève, les éléments essentiels de sa manière propre.

Comme ce fut un éclectique, il subit, en outre, accessoirement plus d'une autre influence : soit celle du Maître brugeois du Saint-Sang, dont il imite le célèbre tableau de l'église Saint-Jacques dans sa *Deipara Virgo* du Musée d'Anvers (n° 262) ; soit surtout des influences anversoises, alors de plus en plus prédominantes à Bruges, mais dont il est pénétré à un tel point qu'on peut se demander s'il n'a pas, durant un temps, vécu et travaillé à Anvers même. Des rapports étroits l'unissent au Maître des demi-figures féminines, par exemple, qui (on a tout lieu de le croire) y résidait justement à cette époque. Peut-être doit-il à cet artiste original une partie de son goût pour les riches ajustements, les éclatantes robes de ve-

lours rouge à plis se brisant de même sous la lumière, les amples décolletages, tous les raffinements coquets du luxe mondain, qui semblent une nouveauté d'importation spéciale dans le milieu relativement plus simple de l'art brugeois. Benson s'en différencie, d'ailleurs, dans l'emploi d'éléments analogues, par un style et un caractère à part. Ses élégantes jeunes femmes, quoique pouvant fraterniser avec celles du Maître des demi-figures féminines, ont leur personnalité propre bien reconnaissable, moins vives, moins fûtées et moins fines, plus gravement sérieuses, visant plus à la beauté, et portant elles aussi à leur manière, presque comme un uniforme, des costumes toujours de même ton et de même coupe, mêmes velours, mêmes satins, mêmes fourrures se répétant jusqu'à la monotonie. Il est assez vraisemblable que les instincts d'idéalisme un peu apprêté, qui sont sa marque et qui furent sans doute son principal élément de succès, comme répondant aux tendances mêmes du temps, tiennent pour une large part à son origine étrangère. Alors que les yeux se tournaient de plus en plus en Flandre vers l'Italie, cet Italien y apporta les habitudes mêmes de sa race. Il n'eut qu'à se souvenir peut-être de visions d'enfance ou d'un apprentissage de jeunesse, pour glisser tout naturellement dans son art flamingant une nuance de ce goût lombard, qui était à l'ordre du jour et qui est chez lui comme un involontaire aveu de nationalité première. S'il mit quelque dureté et quelque sécheresse à modeler les visages, dans l'esprit du *sfumato* léonardesque, alors tant aimé en ses contrastes alternés d'ombres et de lumière ; s'il n'aboutit le plus souvent qu'à des tons d'ivoire un peu froids, et si, dans sa recherche d'élégance (trait typique entre tous), il exagéra démesurément la longueur et la minceur des doigts, qui arrivent à occuper parfois presque tout l'espace de la main, du moins charma-t-il les contemporains, en parlant flamand avec un reste de grandiloquence italienne.

Benson, qui fut un adaptateur adroit plutôt qu'un inventeur, s'est borné à combiner en une savante mixture, dans cette œuvre qui est une de ses plus importantes, le souvenir de deux des plus célèbres tableaux de Gérard David, qui décoraient de son temps des églises de Bruges : *la Vierge entourée de saintes*, donnée par Gérard David lui-même en 1509 au couvent des Carmélites de Sion (aujourd'hui au Musée de Rouen) et le triptyque du *Baptême du Christ*, exécuté pour Jean de Trompes de 1502 à 1510 et placé dans l'église Saint-Basile (aujourd'hui à l'Académie de Bruges). Sauf suppression de la couronne, qui est remplacée par un voile, et position inversée de la mère et de l'enfant, assis sur le genou gauche au lieu de l'être sur le droit, la Vierge et l'Enfant tenant sa grappe sont une pure transcription, assez dure et sèche en comparaison, du délicieux groupe central du Musée de Rouen. Jusqu'aux moindres détails d'arrangement ou de plis de vêtements, de retroussis de chemisette pour l'enfant, de position de mains ou de jambes s'y retrouvent à peu près identiques. Ce thème familier et charmant de la grappe offerte par la mère à l'enfant est, d'ailleurs, propre à Gérard David, qui l'a plusieurs fois repris : notamment, dans la *Vierge trônante* du Musée Brignole-Sale à Gênes, dans le *Repos en Égypte* de l'ancienne collection Rodolphe Kann, et, avec modification appropriée au sujet, sur un des volets extérieurs du *Baptême du Christ*.

C'est également du tableau de Rouen que dérivent les deux saintes, mais complètement transformées quant au costume, pour être mises à la mode du jour,

dans les données habituelles et typiques d'Ambrosius Benson. Elles reprennent en sens inverse la disposition générale et la pose de la sainte Barbe et de la sainte Catherine de Rouen. Tout pareil est l'agenouillement, la façon de tenir les livres, d'étaler les cheveux sur les épaules ou de transformer le symbole particulier de chaque sainte en un joyau ornemental, par un gracieux raffinement dont Gérard David avait donné le modèle (*Vierge entourée de saintes,* du Musée de Rouen; *Mariage mystique de sainte Catherine,* à la National Gallery de Londres). Dans la coupe même des visages, on retrouve plus d'une analogie. Sainte Catherine est une reproduction presque textuelle de la sainte Barbe de Rouen, gardant le même air penché, le même sentiment de rêverie vague et jusqu'à la même forme de coiffe. Sainte Barbe imite, au contraire, en même temps que la position du corps ou des mains de la sainte Catherine, dans le tableau de Rouen, l'expression gravement attentive et sérieuse, avec laquelle sainte Godelive, les yeux baissés, y est plongée dans sa lecture. Notons, en outre, comme une transformation de mode répondant à celle des costumes, que les livres d'heures, beaucoup plus simples chez Gérard David, ont leurs marges richement enluminées de fleurs sur fond d'or, dans le style brugeois caractéristique de la première moitié du XVIe siècle, dont les Bening semblent avoir été les principaux initiateurs. C'est là une élégance nouvelle, dont Benson ne manque pas de s'emparer, qui remplit également l'œuvre d'Adrien Ysenbrant, son émule, et qui fut une des plus habituelles formules de l'art brugeois tardif.

Quant au paysage, c'est à celui du panneau central du *Baptême du Christ,* de Gérard David, qu'il se rattache visiblement, par l'agencement identique d'un groupe d'arbres à l'extrême gauche et d'une lisière de forêt sombre à droite, mais en y mêlant, pour la perspective lointaine qui apparaît dans l'intervalle, des éléments de goût anversois, dans l'esprit des campagnes rustiques aimées par Metsys et Patenier, et dont Ysenbrant se fit à Bruges un propagateur ardent.

Cette œuvre composite, qui n'est pas dénuée de charme en sa noblesse un peu froide, a donc été combinée de pièces et de morceaux dans l'atelier. Il est curieux d'en trouver l'indice jusque dans le reflet de certaines des pierres précieuses, qui bordent le costume des saintes, et où se voit minutieusement transcrit, quoiqu'elles soient censées représentées en plein air, le châssis de la fenêtre à croisillon, par où le jour pénétrait dans la chambre où elles furent peintes.

23.

LA MADELEINE LISANT

Par Ambrosius Benson (*vers* 1490-1550).

(Planche XXI.)

Jeune femme à mi-corps, de trois quarts vers la gauche, se détachant en clair sur un fond noir uni très sombre. Devant elle, une table à tapis vert vivement éclairé par la lumière, où est l'élégant vase à parfums brunâtre, à ornements de métal jaune dans le style de la Renaissance, qui la désigne comme sainte Madeleine. Elle porte une robe de velours, d'un gris lie de vin sombre, formant bouffants aux épaules, ouverte en carré sur la poitrine nue, et garnie en haut du corsage d'un galon d'or orné de rubis et de perles. Des manches de velours cramoisi, fendues sur le côté par des crevés de linge, sortent de l'ample ouverture des manches de fourrure jaune tachetée de noir (lynx), qui retombent des épaules. Un bouillonné de dentelle blanche dépasse le bout des manches et borde également la chemisette fine, visible sur la poitrine au-dessus du corsage. Une chaînette d'or, suspendue au cou, vient se rattacher par-devant à un médaillon ovale orné d'une fleur de lys entre quatre perles, avec perle-pendeloque, qu'une épingle d'or fixe sur l'étoffe. Sur les cheveux châtain clair ondés et bouffants est coquettement posé, en guise de coiffure, une gaze légère plusieurs fois repliée sur

elle-même, et dont les pans relevés encadrent le visage. Les yeux baissés, la jeune femme feuillette et lit attentivement le livre d'heures, aux marges enluminées de fleurs sur fond d'or, à la couverture de velours bleu presque noir, qu'elle tient délicatement à deux mains. Au petit doigt de la gauche est un anneau d'or orné d'un rubis. Les chairs sont d'un blanc jaune mat, au ton d'ivoire, à peine relevé de rose sur les joues.

Peint à l'huile sur bois de chêne.

Hauteur : 0^m,68.
Largeur : 0^m,53.

Acquis à Paris 1891.

Bibl. — La même que pour le tableau précédent (n° 22). — Reproduit par Bodenhausen, *loc. cit.*, p. 204.

Tout ce qui a été dit du maître, de son origine et de sa manière, à propos du tableau précédent, s'applique également à celui-ci. On n'y retrouve pas seulement le même style et la même facture, le même type de visage ou d'ajustement (velours, fourrure, voile), la même coloration des chairs, le même allongement si particulier des doigts, la même recherche d'élégance un peu froide, ou le même livre aux marges enluminées de fleurs sur fond d'or, dans le goût des Bening. Ce n'est, au fond, sauf modifications très légères, qu'une des figures du tableau précédent, celle de sainte Barbe, reprise et adaptée à un arrangement nouveau, en buste au lieu d'être en pied, mais gardant identiquement la même pose, continuant à lire avec la même attention sérieuse, et tenant soulevé à deux mains de façon toute pareille le livre, dont elle maintient les pages entre ses doigts, tout en s'apprêtant à tourner le feuillet. Le procédé paraît avoir été habituel à Benson, dont l'imagination était assez courte et qui s'ingénia d'autant mieux à utiliser plusieurs fois une même donnée. Peut-être aussi fut-il poussé à ces répliques par le succès de certaines de ses figures, les plus doucement aimables et charmantes, faites pour flatter particulièrement l'idéal des contemporains, et dont il put recevoir commande de répétition ou adaptation à deux ou trois exemplaires. C'est ainsi que de la *Deipara Virgo* du Musée d'Anvers (n° 262), autrefois baptisée du nom de Mostaert, où trois prophètes et deux Sibylles sont groupés à mi-jambes au-dessous de la Vierge, il a détaché absolument de même la Sibylle de l'extrême droite, presque sans y rien changer, pour la représenter isolément et en buste, mains jointes, comme une donatrice en prière, telle que nous la montrent un tableau de l'ancienne collection Hainauer exposé à Bruges en 1902 (n° 220) et un prétendu portrait du Musée d'Anvers (n° 264),

qui passa jadis pour celui de Jacqueline de Bavière, deux reprises analogues d'un motif qui avait plu.

Quant à l'arrangement de la figure en Madeleine, il répond au goût du temps. C'est un thème alors aimé entre tous et abondamment exploité que celui de la belle pécheresse, parce qu'il offre surtout matière à représenter de gracieuses jeunes femmes dans le raffinement de leurs plus coquets atours. Le côté pieux du sujet disparaît de plus en plus, pour ne donner lieu qu'à une image purement mondaine, et le vase à parfums qui continue à désigner la figure n'est le plus souvent, comme ici, qu'un accessoire de luxe élégant. C'est déjà, toutes proportions gardées, le même esprit qui devait entraîner les peintres du XVII[e] siècle vers le portrait allégorique ou inspirer à Nattier tant de séduisantes mythologies. Comme les femmes aimèrent plus tard à se voir représenter en Bellone, puis en Diane ou en Hébé, elles prenaient dès lors plaisir à jouer le rôle de Madeleine. L'impulsion semble venue d'Anvers, dont l'école prit une situation prépondérante en Flandre au début du XVI[e] siècle et marcha plus librement que toute autre dans la voie des nouveautés. Quentin Metsys fut même sans doute, sur ce point comme sur tant d'autres, l'initiateur premier qui inaugura le thème dans sa délicieuse *Madeleine* du Musée d'Anvers (n° 243), déjà si coquettement parée et si préoccupée de plaire, tout en gardant encore avec une mesure exquise son délicat parfum d'image pieuse. Après lui, ce fut l'engouement universel pour un motif qui se prêtait si bien aux élégances. Il serait infini d'en détailler les multiples représentations. Nous soupçonnons fort le Maître des demi-figures féminines de s'en être inspiré, dans le milieu anversois où il vivait, pour ses mignonnes figures de jeunes femmes lisant, écrivant ou faisant de la musique, près d'une table où est généralement posé le vase de métal, alors de plus en plus habituel à Madeleine et qui pourrait bien les désigner comme telles (coll. Cardon, ancienne coll. Paculiy, coll. de lord Spencer, Musée provincial de Hanovre, etc. Cf. L. Maeterlinck, *Les Peintres rhétoriciens flamands et le Maître des Femmes à mi-corps. Gaz. des Beaux-Arts*, 3[e] pér., t. XXXIX, 1908, p. 223-236). C'est également à Anvers sans doute que Gossaert prit le goût du sujet (*Madeleine* de la coll. Cardon ou de l'ancienne coll. Clavé, par exemple). L'introduction du motif à Bruges, soit par Adrien Ysenbrant qui l'a fréquemment utilisé sous diverses formes (*Madeleine en prière dans un paysage*, de l'ancienne coll. Somzée; *Madeleine lisant*, des coll. Pablo Bosch, Doria, Gans, etc.), soit par Ambrosius Benson, est une preuve de plus des influences anversoises, dont ils se firent les agents. Benson s'y montre, notamment, avec le Maître des demi-figures féminines, en rapport de parenté particulièrement étroite.

24.

PORTRAIT DE FEMME
IMITÉ DE LA JOCONDE

École flamande, début du XVIe siècle.

(PLANCHE XXII.)

Jeune femme en buste, de trois quarts vers la gauche, sur un fond de paysage. Elle porte une robe de ton très sombre, à fond gris damassé de grandes fleurs noires, ouverte en carré sur la poitrine nue. Une chemisette de linge plissée dépasse le haut du corsage, cachant le bijou-pendeloque suspendu au cou par un ruban de velours noir. La tête, à la bouche énigmatique mi-souriante, aux grands yeux interrogateurs tournés de côté, est bizarrement emboîtée dans un voile de mousseline empesée, plissée et tuyautée, collant bas sur le front au niveau de l'arcade sourcilière, et dont les pans raides, rabattus sur les épaules, viennent rentrer dans le corsage par-dessus la chemisette. On entrevoit sous le voile les bandeaux de cheveux roussâtres, qui semblent relevés en chignon par derrière. Sur le sommet des épaules retombe une sorte d'écharpe d'étoffe blanche, négligemment tordue. Les mains, posées l'une sur l'autre, sortent de manches molles de linge, plissées et serrées au poignet par une ganse rigide. Les chairs sont d'un jaune-brunâtre mat, à peine teintées de rose par endroits, tournant à l'ivoire dans la lumière, et modelées par hardis contrastes de clairs et d'ombres.

La figure domine de haut une vaste étendue de paysage, éclairé par la lumière mourante du couchant, qui dore à droite un ciel jaune-verdâtre. De multiples masses d'arbres sombres couvrent la plaine au terrain brunâtre, où le déroulement sinueux d'un cours d'eau jette un reflet d'argent. L'horizon est fermé par des chaînes successives de hautes montagnes rocheuses vert émeraude, blanchissant comme neigeuses, à droite, sous la lumière.

Peint à l'huile sur bois de noyer, qui a été doublé et soutenu, lors d'une restauration, par une semelle de chêne. Traces d'un cachet de collection (illisible) au revers du panneau de doublage, ainsi qu'une attribution ancienne à Léonard de Vinci.

Hauteur : 0m,66.
Largeur : 0m,48.

Acquis à Paris, 1884.

Bibl. — A. Rosenberg, *Leonardo da Vinci*. Bielefeld et Leipzig, 1898, in-8. — E. Müntz, *Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant*. Paris, Hachette, 1899, in-4 (notamment p. 510). — Ivan Lermolieff (Morelli), *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei*. T. I. *Die Galerie Borghese und Doria Panfili in Rom*. Leipzig, 1890, in-8, p. 408-409, et T. II. *Die Galerien zu München und Dresden*. Leipzig, 1891, in-8, p. 113-114 (sur les imitateurs flamands de Léonard).

Le glorieux renom qu'eut la Joconde de Léonard, presque dès sa naissance, est prouvé par d'innombrables répliques. On en connaît, entre autres, aux Musées de Stuttgart et de Munich, au Prado de Madrid, aux Musées de Bourg-en-Bresse, de Tours et de Quimper, ainsi que dans un certain nombre de collections privées, en Angleterre et en Italie notamment. Mais, à côté des pures copies, les imitations libres réclament aussi leur place. Une des plus curieuses et des plus célèbres est celle dont le carton existe au château de Chantilly et qui se répète en plusieurs exemplaires à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, dans la collection Chabrière-Arlès (ancienne coll. Piot) et dans celle du Cte J. Primoli (ancienne coll. du cardinal Fesch), où, la beauté mystérieuse de Monna Lisa servant de thème à un autre arrangement, apparaît une jeune femme à mi-corps, identiquement placée dans la même position, ayant gardé l'harmonieux rythme des bras et des mains appuyés sur un rebord de pierre, et continuant à dominer de haut, par delà une balustrade, un paysage de rêve tout pareil, mais complètement nue, la tête retournée de face, les cheveux crêpelés noués en nœud sur le sommet du front, exagérant le sourire

de la bouche et des yeux, pour fixer le spectateur avec l'air demi-provoquant d'une courtisane. C'est évidemment dans l'entourage immédiat de Léonard, sous la main d'un de ses élèves directs (on y peut constater plus d'un rapport avec le *Bacchus* du Louvre), que naquit cette fantaisie voluptueuse et un peu païenne.

Le tableau de la collection Martin Le Roy rentre dans le même groupe de transcriptions fantaisistes, mais combien prosaïque et terre à terre en comparaison! Si la disposition générale de la figure, encore plus rigoureusement tournée dans le même sens, pour le visage aussi bien que pour le corps, a été respectée ; si elle domine également de haut un vaste paysage, d'esprit analogue d'ailleurs plutôt qu'identique ; si l'imitateur s'est même efforcé, avec une candeur touchante, de garder au sourire son mystère et au modelé des chairs leur *sfumato* léonardesque, que ne trouve-t-on pas, en revanche, dans le costume, si bizarrement et radicalement transformé, si mesquinement pauvret dans la précision minutieuse et sèche de son réalisme, de disparates étranges et qui sont comme un indice sûr d'origine! Jamais un Italien, toujours plus ou moins pénétré du sentiment de la noblesse et du style, allant comme d'instinct vers les larges généralisations, n'eût ainsi conçu les choses. Il suffit de jeter un coup d'œil sur des détails de mode aussi franchement particularisée dans le goût septentrional, qu'en témoignent, soit la robe à fleurs, soit surtout le voile ou la guimpe, le ruban tombant du cou, les manches toutes pareilles, notamment, à celles qu'on portait au temps de Mabuse et qu'on retrouverait dans certains de ses portraits, pour avoir la certitude qu'il s'agit ici d'une adaptation de Léonard émanant de main flamande. Si ce n'est une pure interprétation d'atelier, c'est un portrait plus ou moins idéalisé et transformé à l'imitation du chef-d'œuvre du maître. Notons que les mains, posées l'une sur l'autre avec une sorte de gaucherie endimanchée et apprêtée, comme pour ne froisser aucun pli des manches bouffantes, n'ont pas gagné, d'ailleurs, à s'écarter de la grâce souple et fine d'arrangement du divin modèle. L'écharpe tordue que la Joconde porte avec tant de désinvolture, négligemment jetée sur l'épaule gauche, n'intervient plus, de son côté, qu'à titre de souvenir, comme un vague et maladroit bourrelet surplombant la ligne des épaules. Ce sont là de nouveaux détails où se montre la gêne inexperte d'un étranger, s'aventurant à parler une langue qui n'est pas la sienne. Le paysage même, bien qu'étant resté d'ensemble conforme à l'esprit de l'original, a subi aussi d'importantes modifications de forme, notamment par la succession plus régulière des plans de plaine et de montagnes, moins fantastiquement enchevêtrés, qui répond tout à fait au goût des paysages flamands de l'époque. Il n'est pas jusqu'au bois sur lequel l'œuvre a été peinte, qui ne semble apporter son témoignage dans le même sens, le noyer étant alors plus habituel aux pays du Nord, tandis qu'en Italie, c'est presque immanquablement de peuplier qu'on se fût servi.

Morelli est un des premiers à avoir attiré l'attention sur les innombrables copies ou imitations de Léonard et de son école, qui se rencontrent dans les musées ou les collections privées, et qui y sont généralement classées comme œuvres italiennes. La distinction est bien connue des spécialistes, mais a encore très peu pénétré dans le public. On eut en Flandre, dans le premier tiers du XVI[e] siècle, un véritable engouement pour l'art du maître subtil et raffiné entre tous, qui poussa à sa quintessence la morbidesse lombarde. Quentin Metsys, si personnel qu'il soit et indépendant

d'apparence en son délicat maniérisme, fut certainement un de ceux qui subirent tout d'abord l'enchantement et qui contribuèrent à en insinuer le goût à leurs contemporains. Plus d'une de ses figures ou de ses inventions en témoigne. Il suffirait au besoin, pour le prouver, de rappeler sa *Vierge avec l'Enfant caressant un agneau,* de la collection Raczynski, autrefois exposée à la Galerie nationale de Berlin (actuellement au Musée de Posen), qui est une si directe émanation de la *Sainte Anne* de Léonard. Mais, près de lui et à son exemple, le Maître de la Mort de la Vierge, qu'on tend à identifier aujourd'hui avec le peintre anversois Josse van Clève, marcha peut-être encore plus ouvertement dans la même voie. Au Louvre même, comme prédelle d'un de ses grands tableaux, on voit de sa main une *Cène,* qui est visiblement conçue à l'imitation du célèbre chef-d'œuvre de Sainte-Marie-des-Grâces. Tout son art est, d'ailleurs, pénétré de formules léonardesques ; et on peut regarder comme à peu près certain qu'il est en droit de revendiquer sa part dans plusieurs de ces compositions librement inspirées de Léonard ou de son école (telle *la Vierge aux cerises,* de l'ancienne collection Nelles, de Cologne), qui semblent avoir excité un universel enthousiasme en Flandre et s'y propagèrent par fournées de répliques. Bien d'autres, à ses côtés, exploitèrent sans doute aussi la même veine. Sans parler d'un Lombard tel qu'Ambrosius Benson, on verrait l'influence s'infiltrer plus ou moins jusque dans les formules du Maître des demi-figures féminines, de Gossaert ou de Van Orley. Ce fut durant vingt ou trente ans le grand courant dominateur, qui paraît avoir entraîné toute la peinture flamande dans son orbite. Il serait infiniment désirable qu'un corpus méthodique et complet pût être un jour dressé de ces curieuses imitations flamandes de Léonard. Le tableau de la collection Martin Le Roy, dont rien ne permet jusqu'à nouvel ordre de deviner l'auteur inconnu, y tiendrait certainement très honorablement sa place.

25.

L'ANNONCIATION. DIPTYQUE

École flamande, fin du xve siècle.

(Planche XXIII.)

Volet gauche. — Dans une chambre, dallée de carreaux jaune clair et vert-bleuté sombre, qui se continuent sur l'un et l'autre volet, l'ange arrive de gauche, volant, porté par ses ailes blanches au-dessus du pavement, où il projette une ombre légère. La rapidité du vol est indiquée par l'extrémité flottante de la robe blanche et les plis agités, claquant au vent, de la lourde chape à dessous vert et frange verte, décorée d'orfrois d'or, que retient sur la poitrine une agrafe, formée d'un énorme saphir dans une monture d'or et de perles. Il porte une somptueuse dalmatique de velours gothique d'un rouge éclatant, décorée de sinueuses tiges vertes grimpantes à fleurs blanches et or. Sur les cheveux blonds bouclés est posé, en guise de diadème, un mince lacet noir piqué de points d'or, d'où s'élève à mi-front, entre deux perles, une tige de corail à trois branches terminées par des perles. Tenant de la main gauche, index tendu, un sceptre de cristal à base, anneau central et fleuron terminal d'or, le visage tourné vers la Vierge, il semble lui parler, faisant de la droite dressée le geste annonciateur. Au milieu de la chambre, devant lui, sur un escabeau de bois brun, est un pot de faïence italienne, gris à décor bleu sombre, d'où sort la tige verte d'un lys blanc. A gauche, derrière l'ange, apparaît une haute che-

minée de pierre grise, close (sans doute pour la saison chaude) par une fermeture de bois brun. Des quatrefeuilles ornent de place en place la gorge moulurée des montants. Sur une tablette, près du manteau, est une boîte ronde à zones rouge brique et jaune clair, ainsi qu'une sorte de coquetier blanc taché de rose. Par une fenêtre à croisillon, dont les volets de bois brun repliés sont ouverts, on entrevoit, au fond, des maisons grises à toits de brique rose, sous le ciel bleu blanchissant du bas. Au-dessous est un banc de bois brun, sur lequel deux coussins carmin sont posés, et dont l'extrémité rejoint au volet droit le bord du lit.

Volet droit. — La Vierge, en robe bleu sombre bordée d'un galon d'or sous le cou, et que dépassent, près du poignet, des manches de velours violet bordées de même, est agenouillée, de trois quarts vers la droite, sur le pavement. Nimbée d'un mince cercle d'or, les cheveux blonds dorés épars sur les épaules, elle interrompt la lecture du livre d'heures ouvert sur ses genoux, et dont une lanière de la couverture de cuir carmin à revers blanc-rosé marque un des feuillets, pour retourner le buste et la tête vers la gauche, les mains dressées, surprise par l'apparition. Près d'elle, adossée au mur gris, est une haute chaire de bois brun, avec coussin carmin posé sur le siège et sur un des bras un chandelier de cuivre jaune, dont la chandelle à mèche encore rouge vient à peine d'être éteinte. Un rideau vert écarté laisse voir, dans un renfoncement du mur, sur deux tablettes de bois brun : en haut, trois livres fermés les uns sur les autres et un bout de manuscrit déroulé ; en bas, une orange, un albarello italien à décor bleu, et, sur une boîte oblongue de bois blanc-jaunâtre, une fiole de verre où se reflète la fenêtre. Au fond, drapé d'une étoffe carmin qui retombe sur la marchette, sous des rideaux de même ton dont l'un pend, relevé en l'air suivant l'usage, se dresse un lit à haut dossier de bois brun, surmonté d'une corniche à jour. Un oreiller blanc est appuyé contre le traversin, et sur le côté une prière, écrite à deux colonnes, est suspendue dans un cadre de bois brun.

Revers du volet gauche. — Portrait d'homme en buste, de face

(sans doute l'image du donateur), de trente à quarante ans, le visage gros et gras, à double menton, entièrement rasé, avec traces de barbe qui repousse aux lèvres et sur les joues. C'est un chanoine, en vêtement brun fourré de jaune, sous le surplis blanc garni d'entre-deux d'ornements au cou et aux épaules. Une aumusse de fourrure grise retombe du bras gauche. Sur les cheveux d'un brun très sombre repose un bonnet carré noir. Les deux mains sont visibles, la droite repliée, la gauche ornée de bagues tenant un livre fermé à couverture noire et fermoirs dorés. Au fond, apparaît un lit drapé d'étoffe verte, par-dessus le drap blanc mi-relevé en avant du traversin et de l'oreiller blancs. Il est surmonté d'un baldaquin vert et encadré de rideaux de même ton, dont l'un pend, comme dans la scène précédente, noué en l'air, à gauche. Le mur brun sombre de la chambre apparaît à droite.

Le revers du volet droit, resté de bois brut (sans aucune trace de peinture), fait pour être adossé au mur, quand le diptyque était fermé, porte plusieurs notes imprimées ou manuscrites relatives à l'origine du tableau et à ses possesseurs successifs.

Peint à l'huile sur bois de chêne.

Hauteur de chaque volet : $0^{m},42$.
Largeur — : $0^{m},31$.

Acquis à Londres, 1888.

Ancienne collection Wyer [ou Weyer ?], de Cologne. — Vente James Dennistoun (Londres, 14 juin 1855, n° 73 du Catalogue, sous le nom de « Van Eyck »). — Exposition des Maîtres anciens à la Royal Academy, 1886 (coll. Andrew Mac Kay, n° 199 du Catalogue, sous le nom d' « École de Van Eyck »).

Bibl. — *Hist. de l'Art*, par André Michel, t. III, 1re partie, 1907 (*La Peinture dans les Pays-Bas*, par L. de Fourcaud, p. 173-241). — Hugo von Tschudi, *Der Meister von Flemalle* (*Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, t. XIX, 1898, p. 8-34 et 89-116). — Max J. Friedlaender, *Meisterwerke der niederländischen Malerei auf der Ausstellung zu Brügge 1902*. München, F. Bruckmann, 1903, in-fol.

Ce qui fait le principal intérêt de cette petite peinture, c'est la minutie précieuse et fine, avec laquelle y sont rendus et comme pris sur le vif, dans leur vérité même, les moindres détails ou accessoires de la vie domestique. On est en présence d'un tableau de genre, d'un curieux document de mœurs, autant et plus que d'une scène pieuse. Les archéologues peuvent en tirer des renseignements précis sur l'aménagement d'une chambre gothique, la disposition du pavement, l'arrangement du lit, la forme de la cheminée ou des meubles, ainsi que sur les menus objets d'usage courant, qui la parent de leur intimité vivante. Il est amusant, par exemple, d'y retrouver tel chandelier de dinanderie flamande, tel humble vase ou pot italien, alors usuels, et dont nous admirons aujourd'hui les rares spécimens dans les vitrines de nos musées. Le Louvre ou le Musée de Cluny, par exemple, en possèdent d'analogues. On n'aurait pas à chercher longtemps non plus pour rencontrer dans telle ou telle des précieuses collections d'étoffes, que les musées d'art décoratif recueillent à l'envi, un dessin du genre de celui de la riche dalmatique de velours rouge broché portée par l'ange. Notons, au moins, comme offrant plus d'un rapport pour l'enlacement des tiges ou le style des fleurettes, un velours italien du xv[e] siècle, de l'ancienne collection de M[me] Isabelle Errera, donnée par elle au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles (*Collection d'anciennes étoffes réunies et décrites par M[me] Isabelle Errera,* n° 120 du Catalogue. Bruxelles, Falk, 1901, in-4), qui peut permettre de reconnaître également en celui-ci une pièce de fabrication italienne.

Le peintre, en mettant tant de précision attentive à reproduire textuellement ces détails de réalité familière, n'a fait que se conformer, d'ailleurs, aux habitudes de sa race et de son temps. C'était une tradition de longue date dans l'art flamand, que de retremper les sujets sacrés au contact de la vie de tous les jours. Jan van Eyck en avait offert les premiers admirables modèles ; et, après lui, ce fut à qui s'ingénia pour marcher plus avant dans la même voie. Entre tous les sujets, l'Annonciation fut peut-être celui qui s'y prêta le plus naturellement, et dont la formule, une fois fixée, devait, sans changements notables, se répéter presque à l'infini. Rogier van der Weyden et surtout le Maître de Flémalle, d'un réalisme si particulièrement ardent et convaincu en son amour du pittoresque, semblent n'avoir pas été étrangers à la constitution définitive du sujet, tel que nous le retrouvons encore ici dans ses grandes lignes. La célèbre *Annonciation* du Maître de Flémalle, qui forme le centre du triptyque de la collection de Mérode à Bruxelles, ne saurait mériter, à cet égard, trop de considération, comme le prototype initial sur lequel toute l'école postérieure devait se modeler, se contentant avec les progrès de la mode d'en varier et enjoliver seulement çà et là le détail. Ce fut un cadre tout préparé, où l'imagination et la fantaisie de chacun purent se jouer à l'aise. Memling y introduisit plus tard, à l'occasion, telle ou telle exceptionnelle recherche de tendresse, comme Gérard David le fit à son tour ; mais jusqu'à leurs plus tardifs successeurs, le thème se transcrit pourtant presque inaltéré.

Ce petit diptyque, si pieusement resté dans la tradition et qui semblerait à première vue nous reporter vers le milieu du xv[e] siècle, est en étrange contraste avec le portrait, de facture identique et visiblement de même main, si bizarrement placé au revers, comme une sorte de prise de possession, d'un caractère et d'un goût tout profanes. C'est l'indice évident d'un temps où le portrait, jadis si respectueusement

lié le plus souvent à l'image pieuse, commence à s'émanciper singulièrement de la dévotion d'autrefois, pour prendre son importance propre. L'œuvre doit donc dater à peu près sûrement en son ensemble de l'extrême fin du XVe siècle, sinon même des premières années du XVIe, ainsi que le style propre du portrait tendrait à le faire supposer. Cela explique qu'au charme encore subsistant de la scène principale se mêle une nuance de sécheresse et de froideur, tenant à ce que l'artiste, imitateur docile et un peu timide d'une manière antérieure, y a plutôt adroitement combiné et amalgamé des formules déjà trouvées, qu'il n'a directement ressenti lui-même une impression profonde. Il est assez difficile de localiser sûrement, surtout à une date relativement tardive, une œuvre aussi pénétrée d'influences diverses. Les éléments anversois, dont pourrait témoigner le portrait du revers, ne sont pas d'un grand secours, étant donné que l'école d'Anvers, alors en pleine gloire, commençait à étendre son action sur presque toute la Flandre. Le caractère général de l'ensemble, en même temps que certains curieux traits de détail, nous feraient pencher, toutefois, plutôt vers la région du Brabant. La chandelle à peine éteinte, pour indiquer l'aube du jour, est comme un lointain souvenir d'un des motifs caractéristiques du Maître de Flémalle, d'ailleurs probablement transmis de seconde main. L'ange, avec ses petits yeux plissés et son riche costume, semblerait avoir voulu s'inspirer d'un type aimé de Jan van Eyck et avoir songé peut-être aux anges chanteurs du célèbre retable de Gand, qui fut pour tout l'art flamand une source d'imitation constante. La Vierge rappelle de nombreuses Vierges brabançonnes, et la composition même est tout à fait conforme aux habitudes de la région.

26.

LAMENTATION AUTOUR DU CORPS DU CHRIST

École hollandaise, début du xvie siècle.

(Planche XXIV.)

Au premier plan, sur un mamelon de terrain noirâtre semé de cailloux et où poussent quelques fleurettes bleues ou rouges (pensées, ancolie, lychnis), le corps du Christ au ton jaunâtre est allongé, nu et rigide, sur un linceul blanc, portant au flanc, aux pieds et aux mains la trace de ses blessures, la bouche ouverte, les yeux clos, la tête maigre aux épaisses masses de cheveux bruns retombant sur l'épaule droite. Le groupe des saintes femmes et de saint Jean l'entoure dans la douleur et les larmes. Aux pieds, vers la droite, s'isole pieusement, à genoux, le buste incliné, les mains entre-croisées sur la poitrine, en tendre et profonde contemplation, Madeleine en robe vert très sombre fourrée de gris, avec ceinture de rondelles d'or et manteau rouge-carmin tombant derrière elle à multiples plis. Elle porte une haute et riche coiffure à pendeloques d'or, ornée de pierreries et de perles, d'où sortent les longues mèches de ses cheveux blonds retombant sur le dos et les épaules. Derrière le Christ, au centre, est la Vierge agenouillée, en robe vert très sombre également fourrée de gris, le visage blême tournant à l'ivoire et douloureusement contracté, les bras pendants, le corps

fléchissant, semblant s'affaisser et perdre connaissance. Saint Jean, en robe et manteau carmin, le visage doux et triste, avec cheveux et barbe brune, presque identique à celui du Christ, la soutient par derrière, fortement arc-bouté sur la jambe droite. Il est aidé par une jeune femme, en robe carmin et manteau vert sombre, portant un haut turban de linge blanc-bleuté à pans retombants, avec tresse de cheveux d'un blond roussâtre cernant l'oreille, qui s'empresse également, bras tendus. A l'extrême gauche, une jeune femme agenouillée, en robe et turban rose éteint, dont un pan retombe sur l'avant-bras, joint douloureusement les mains, tandis qu'au second plan une autre s'est jetée avec désespoir le visage contre terre. Un peu à l'écart, vers la droite, sur un terrain gris plus clair, les deux vieillards, Joseph d'Arimathie et Nicodème, causant, semblent vénérer la couronne d'épines, que l'un d'eux, entièrement rasé, en houppelande carmin bordée de fourrure brune et chaperon d'étoffe vert sombre, porte respectueusement dans un linge blanc. L'autre, aux cheveux et à la barbe blanche, en calotte violacée et houppelande vert sombre fendue de côté sur une robe vermillon, tient les clous, un suaire blanc jeté sur l'épaule droite.

Les fonds sont formés d'une succession de mamelons arrondis aux tons dégradés, d'abord jaune-brunâtre, puis grisâtre, généralement couverts de gazon lisse et court. Sur la hauteur principale, au centre, figurant le Calvaire, se dressent les trois croix, celle du Christ surélevée et plus grande que les deux autres, où sont encore attachés les larrons. Les deux vieillards s'apprêtent à recevoir dans leurs bras le corps du Christ, que descendent deux valets montés sur des échelles. En avant, ces derniers, en bonnets vert sombre ou rose passé, à demi cachés par un des mamelons, reviennent après besogne faite, portant une échelle sur les épaules. Sur la pente de gauche, semée de buissons et d'arbres au léger feuillage, est l'ouverture cintrée du sépulcre, où les mêmes figurines, toujours indiquées en taches molles et éteintes, transportent le corps du Christ. Plus loin, apparaissent les maisons grises et roses à toits d'ardoise d'une ville, représentant Jérusalem, avec flèche gothique de cathédrale surgissant d'un repli de terrain. A l'extrême droite, colline aux verdures sombres. Ciel

gris-jaunâtre, coupé de traînées lumineuses et de nuages assombris.

Peint à l'huile. Autrefois sur bois, a été transporté sur toile.

Hauteur : 0m.78.
Largeur : 0m,65.

Acquis à Paris, 1887.

Exposition des Primitifs flamands, Bruges, 1902 (n° 245 du Catalogue, comme « Maître inconnu »).

Bibl. — G. H. de Loo (Georges Hulin), *Catalogue critique de l'Exposition des Primitifs flamands*. Gand, 1902, in-8, p. 64 et 66. — G. Migeon, *La Collection Martin Le Roy* (*Les Arts*, nov. 1902, p. 6-7). — Franz Dülberg, *Die Ausstellung altniederländischer Meister in Brügge* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, p. 137-138). — Max J. Friedlaender, *Die Brügger Leihausstellung von 1902* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXVI, 1903, p. 168). — Du même, *Meisterwerke der niederländischen Malerei auf der Ausstellung zu Brügge 1902*. München, F. Bruckmann, 1903, in-fol., p. 31 et pl. 83. — Du même, *De Verzameling von Kaufmann te Berlijn* (*Onze Kunst*, août 1906, p. 39-40). — *Burlington fine arts club. Exhibition of early german art* (London, 1906, p. 111-112 du Catalogue, n° 1 à 3). — E. Durand-Gréville, *Hubert Van Eyck, son œuvre et son influence. La Crucifixion de Florence* (*Les Arts anciens de Flandre*, t. I, 1905-1906, p. 64-79). — Du même, *Les Primitifs flamands à l'Exposition du Guildhall* (*Les Arts anciens de Flandre*, t. II, 1906-1907, p. 53-60, grav.). — Sur Geertgen : Carel Van Mander, *Le Livre des Peintres*, trad. Hymans, t. I, p. 90-92. Paris, 1884-85, 2 vol. in-fol. — Franz Dülberg, *Die Leydener Malerschule*. Berlin, 1899, in-8, p. 24-37. — Camille Benoît, *La Résurrection de Lazare par Gérard de Harlem* (*Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires*, t. IX, p. 73-94). Paris, Leroux, 1902, in-fol. — Etc.

Cette œuvre, qui, bien que de date relativement avancée, garde un si beau caractère de simplicité grave et d'émotion tragique, a un cachet hollandais très marqué. On est à l'extrême fin du xve siècle, sinon même au début du xvie, ainsi que les gris délavés des fonds de paysage et de ciel semblent en témoigner. Des liens étroits unissent le morceau à un groupe de peintures, visiblement de même époque et de même origine, longtemps assez mal déterminées et classées. MM. Dülberg, Friedlaender et Durand-Gréville — ce dernier avec quelque confusion, toutefois, et en y mêlant plus d'une erreur grave — s'y sont concurremment intéressés en ces dernières années, et ont commencé à poser les premiers jalons, qui permettent d'entrevoir la personnalité d'un nouveau maître anonyme.

L'essai de classification, tenté par M. Friedlaender dans la Revue *Onze Kunst*, nous paraît de beaucoup le plus sûr et peut être provisoirement adopté. Au lieu de l'appellation proposée de « Maître de la *Vierge entre les saintes* du Musée d'Amsterdam », nous préférerions, cependant, désigner avec M. Durand-Gréville le chef

de cet atelier un peu inégal, d'après le plus remarquable et le plus typique de ses tableaux, « le Maître de la Mise au tombeau de Liverpool ». Le sentiment doux et tendre, dont la peinture du Rijksmuseum d'Amsterdam (n° 43) est le reflet, et qu'on retrouverait à certains égards, soit dans les *Nativités* de l'ancienne collection Somzée et de la collection Von Kaufmann à Berlin, soit dans le fragment d'*Adoration des mages* de la collection Schwarz à Vienne, n'apparaît, en effet, qu'exceptionnellement dans le groupe. C'est vers l'étrangeté et la violence tragique de l'émotion qu'il semble s'orienter de préférence, montrant une prédilection particulière pour les scènes douloureuses de la Passion et du Calvaire, notamment pour les Crucifixions, les Dépositions de Croix et les Mises au tombeau. Une désignation tirée de l'un de ces sujets serait donc incomparablement plus naturelle et plus caractéristique.

Le tableau de la collection Martin Le Roy, qui tient une place très honorable dans cette série dramatique, offre avec les autres œuvres de l'atelier conçues dans les mêmes données d'ensemble, malgré des nuances spéciales d'arrangement ou de coloration, les plus évidents rapports. On peut citer en première ligne : d'une part, l'admirable *Mise au tombeau* du Musée de Liverpool (n° 37, sous le nom d' « École de Van Eyck »), chef-d'œuvre incontestable du groupe, et le grand triptyque, d'exécution plus rapide, conservé au Musée Bowes, à Barnard Castle, qui fut exposé en 1906, comme « École de Westphalie », au Burlington fine arts club (*Crucifixion* au centre, *Portement de croix* et *Déposition* sur les volets) ; d'autre part, la *Crucifixion* également remarquable du Musée des Offices, à Florence (n° 906, « École flamande, XVIe siècle ») et le *Calvaire* plus rude et plus lourd de la collection Glitza, à Hambourg, exposé à Bruges en 1902 (n° 255). La *Mise au tombeau* de la collection Thieme, à Leipzig, ou le *Calvaire* de la collection Merzenich, à Aix-la-Chapelle, ne comptent que comme ramifications secondaires près de ces œuvres maîtresses. Tout est loin d'être expliqué, d'ailleurs, dans les disparates qui semblent apparaître çà et là, et qui peuvent tenir à des collaborations d'élèves, unis par la tradition d'un même atelier.

A analyser de près les principaux caractères de ce groupe, on y rencontre d'abord, comme indice général d'origine, un trait particulièrement marqué dans le tableau de la collection Martin Le Roy, que Bodenhausen (*Gerard David und seine Schule*, p. 25, 87, 91 notamment) et Riegl avant lui (*Das holländische Gruppenporträt*, importante étude publiée dans le *Jahrbuch* de Vienne, t. XXIII, 1902, p. 71-278) ont très justement noté comme propre aux compositions hollandaises presque à toute époque : une sorte de tendance à la fantaisie, à l'irrégularité, à la dispersion, non seulement dans la répartition des motifs ou des épisodes, mais jusque dans l'agencement même des groupes, reliés moins par l'accord des lignes que par l'harmonie du sentiment, qui semble tenir à de souples instincts de réalisme, désireux de se conformer avant tout aux lois de la vie en son imprévu sans apprêt, et qui contraste étrangement avec la méthode flamande, plus soucieuse d'ordre, de régularité, de symétrie, fût-elle un peu conventionnelle. Rembrandt et Rubens souligneront fortement plus tard, à ce point de vue, une antinomie dont les primitifs nous offrent déjà l'exemple. Mais il y a plus. En dehors même des tons gris délavés, spéciaux tout au moins à une partie du groupe, certaines particularités de types, de poses, d'expression ou de costume, certains arrangements de détail, certains motifs de fond y témoignent également d'une origine hollandaise, et se répètent constam-

ment comme formules d'un atelier à part. Les diverses scènes tragiques de la série, notamment, animées d'un esprit qui d'avance annonce et prépare (toutes proportions gardées) l'éloquence émouvante d'un Rembrandt, reflètent, parfois avec une grandeur simple très remarquable, le même sentiment poignant d'intensité profonde dans la douleur. Le Christ — identiquement inspiré du même modèle que le saint Jean ou que le saint Joseph adorant l'Enfant dans la *Nativité* de la collection Von Kaufmann — apparaît généralement, comme ici, hâve, décharné, livide, vraiment mort et pitoyable, le visage maigre de type hollandais très accusé retombant de tout son poids sur l'épaule droite, avec masses de cheveux traînantes, tandis qu'un des bras, fortement détaché du corps, pend flasque et sans vie (Cf. Liverpool et Barnard Castle). Le désespoir des siens se manifeste aussi presque toujours de même. C'est à peu près la même Vierge aux traits amincis et décolorés, avec arrangement semblable de voile tombant bas sur les yeux, que nous retrouvons à Florence, à Liverpool, à Barnard Castle. Si elle a encore la force à Liverpool de joindre les mains pour contempler et adorer son fils, partout ailleurs elle est représentée défaillante, les yeux clos, les bras inanimés et pendants, le corps fléchissant de côté entre les bras de saint Jean qui, debout derrière elle, la soutient, en s'arc-boutant toujours fortement sur le sol d'une des jambes tendues en avant, le pied nu, tels que le tableau de la collection Martin Le Roy nous les montre tous deux. Le motif est si particulièrement aimé que, dans le *Calvaire* Glitza, il est encore repris en épisode d'arrière-plan. Une des saintes femmes intervient souvent aussi, bras tendus, presque dans la même position, pour aider à soutenir la Vierge (Florence et Barnard Castle). Plus d'une autre analogie de type, de costume ou d'arrangement serait à remarquer. Le turban bombé avec mentonnière de linge, que porte la jeune femme de l'extrême gauche, par exemple, se retrouve presque pareil à Florence, de même que la coiffure à pendeloques ou la ceinture à rondelles de métal de Madeleine ont leurs similaires à Liverpool. On pourrait multiplier à l'infini les observations de ce genre. Il suffit d'indiquer, comme dernier trait typique, l'amour de certains mamelons arrondis à gazon ras, par séries d'ondulations de hauteurs variées, qui interviennent perpétuellement dans le paysage, à la façon de portants et d'accessoires de coulisse, servant à répartir pittoresquement les épisodes ou les groupes disséminés, tout en dissimulant d'ordinaire une partie du corps des personnages, comme s'ils étaient surpris au hasard dans le naturel de la vie. C'est ainsi qu'émergent seulement parfois quelques têtes, dans le genre des porteurs d'échelles, qu'on trouve ici et à Liverpool, ou de tels autres motifs qu'offrent les tableaux de Florence, de Hambourg, de Barnard Castle ou de la collection Von Kaufmann, absolument dans les mêmes données.

Que faut-il penser du chef d'atelier original que ces œuvres nous révèlent? Dans quelle région de Hollande, sous quelle influence s'est-il développé et formé? M. Friedlaender semblerait incliner à en faire un maître intermédiaire entre Engelbrechtsen et Gérard de Saint-Jean, sans autrement préciser l'importance relative de cette double dépendance. Pour M. Durand-Gréville, au contraire, dont l'enthousiasme ne connaît pas de bornes, c'est un autodidacte « plus grand qu'Ouwater et Gérard de Saint-Jean, dont il doit être, non le successeur, dit-il, mais le contemporain, peut-être plus âgé, avec une carrière d'ailleurs plus longue ». Il y a là une part d'exagération indéniable, qui ne répond ni au caractère tardif des peintures

de ce groupe, ni à la réalité même des faits ou des dates. Encore plus que quelques lointains rapports avec Engelbrechtsen, les liens avec Gérard de Saint-Jean sont ici très apparents. Or il ne faut pas oublier que c'est antérieurement à la fin du xve siècle, probablement même avant 1485 ou 1490, que Gérard de Saint-Jean (*Geertgen tot Sant Jans*), élève d'Ouwater, avait fait dans l'art hollandais une apparition exceptionnellement rapide et brillante. Novateur libre et hardi, mort à peine âgé de 28 ans, mais qui en peu de temps avait dépassé son maître, il laissa à Harlem des chefs-d'œuvre, dont l'influence paraît avoir été énorme sur ses contemporains. Célèbres entre toutes furent les peintures du maître-autel de l'église des Johannites, à Harlem, dont nous n'avons malheureusement conservé que deux fragments, la face et le revers d'un des volets (vraisemblablement le droit), qui a été scié et séparé en deux tableaux (*Déposition de croix* et *Scènes de la Légende de saint Jean-Baptiste*, au Musée de Vienne). Nous savons, toutefois, par Van Mander que le centre représentait une *Crucifixion* et pouvons reconstituer par la pensée ce magnifique ensemble détruit pendant les guerres de la fin du xvie siècle, les compositions logiquement imposées pour le volet gauche étant évidemment, sur la face une des scènes de la Passion antérieures à la mort du Christ (probablement un *Portement de Croix*), et sur le revers les scènes précédentes de la légende du patron du monastère (*Prédication* et *Martyre de saint Jean-Baptiste*). Quel ne dut pas être l'effet d'une telle œuvre en son intégrité, si nous en jugeons par les débris qui nous en restent ? Van Mander, qui ne la connut déjà plus que mutilée, en vante particulièrement certaines qualités maîtresses encore très admirées et réputées de son temps, notamment la force de réalisme et l'émotion profonde dont témoignent les figures de la Déposition. Ce sont justement des qualités analogues, qui sont le principal mérite du maître qui nous occupe. Il est difficile de ne pas supposer qu'elles lui aient été jusqu'à un certain point transmises, surtout si l'on remarque que les types, le système général de composition, la dispersion des épisodes, les éléments essentiels du paysage, tel qu'on le trouve surtout à Florence et à Hambourg, et jusqu'aux monticules caractéristiques cachant à demi les figures d'arrière-plan, offrent aussi avec l'art de Geertgen les plus frappantes similitudes. On pourrait même se demander si le choix des sujets adoptés dans le triptyque de Barnard Castle, tout traditionnels qu'ils soient, ne repose pas sur quelque souvenir de l'émouvant retable des Johannites. Le tableau de la collection Martin Le Roy paraît, en tout cas, souligner catégoriquement l'influence subie. Car, en dehors même de tels autres détails typiques que nous pourrions noter (arrangement particulier de natte tournant autour de l'oreille ou de manteau retombant bas au-dessous des reins), on y retrouve à peu près identiquement, sous les variantes d'une imitation postérieure, la même disposition, non seulement du Christ allongé nu sur son suaire, mais encore de la femme agenouillée à l'extrême gauche, tordant ses mains crispées, qui ont à Vienne une si tragique éloquence. C'est comme l'involontaire aveu d'un disciple respectueux, et on a tout lieu de croire que c'est à Harlem même, dans les dernières années du xve siècle ou le premier quart du xvie, qu'il a pu se développer, puisant le meilleur de son sentiment et de son art aux sources de réalisme ardent et profond, d'invention libre et naturelle ou de drame poignant, dont Geertgen venait de se faire l'initiateur.

27 et 28.

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.
LA CIRCONCISION

Par le Maître de Saint-Séverin.

(Planches XXV et XXVI.)

La présentation au temple (n° 27, pl. XXV). — Au centre, devant l'autel, agenouillée sur une marche drapée d'étoffe vert pomme, la Vierge présente au grand prêtre l'Enfant nu. Elle est vêtue d'une robe de velours noir doublée de fourrure grise, sous un manteau bleu à revers gris-verdâtre, bordé de fins ornements d'or, qui forme voile sur la tête par-dessus le linge blanc. Les têtes de la mère et de l'enfant se détachent sur de vastes nimbes d'or métallique, ourlés d'un pointillé noir en creux. Le grand prêtre, au visage ridé, aux joues flasques et tombantes, la tête chauve, les cheveux et la barbe blanc-jaunâtre, presque caricatural en son réalisme accusé, plie le genou gauche, à demi incliné, pour recevoir sacerdotalement l'Enfant dans l'écharpe blanche, coupée de bandes de treillis brunâtre ou d'aigles héraldiques en médaillon, entre des lignes vert sombre ou carmin, de style et de décor colonais, qui retombe de ses épaules. Il porte une robe vieux rose à dessin rouge et or, avec capuchon rabattu de drap d'or mêlé de vermillon et four-

rure brune montant derrière le cou. En avant apparaît le pavement, où alternent de grandes dalles octogonales de marbre vert sombre et de faïence claire à décor bleu, parmi des combinaisons de carreaux plus petits unis ou marbrés, dans une gamme fraîche de brun-rougeâtre, de gris ou de jaune-verdâtre et de rose saumoné. L'autel, à nappe blanche et à devant de brocart vert et or, supporte un retable de pierre grise, avec bas-reliefs sculptés dans les niches, qui est en partie caché par les têtes des personnages, ainsi que par une inscription hébraïque suspendue à une tringle d'or et où se lisent en lettres noires les dix commandements. Sur le devant se dresse, tout d'or métallique, un pilier trapu porté par des lions et surmonté d'une statuette de Moïse avec bâton et tables de la loi.

De chaque côté de l'autel sont massés les assistants, portant pour la plupart des cierges allumés. En avant, à gauche, saint Joseph, le visage allongé, à barbe et cheveux gris, en robe et manteau carmin avec capuchon noir, s'appuie sur une canne à béquille, et porte un panier d'osier coupé de bandes brun-rougeâtre, où sont les colombes noires à bec de corail destinées à l'offrande. Près de lui sont des jeunes femmes à hautes coiffes, de formes et de couleurs variées, précédant la foule entassée jusque derrière l'autel. A droite, en pendant, sont deux vieillards pris sur nature, peut-être portraits de donateurs, qui semblent figurer Joachim et sainte Anne, contemplant avec émotion la scène : la vieille en robe vermillon vif et manteau noir doublé de gris-bleuté ; le vieux, aux cheveux jaunâtres, portant robe et calotte noire. Un homme d'âge mûr, à cheveux blonds, coiffé d'une calotte vieux rose, les précède, vêtu d'une robe noirâtre fourrée d'hermine, avec manches de drap d'or, tenant de la main gauche gantée de gris-jaunâtre un cierge allumé. Entre les colonnes de marbre veiné, noir, vert, rouge, brun, gris ou saumon, sous un fond d'or à décor finement gravé, la scène est fermée par une tenture de velours gothique vert et or.

La circoncision (n° 28, pl. XXVI). — Dans un intérieur d'église, dont le pavement au gai coloris de tons clairs, gris, bleuté, saumon, brun ou violet marbré de rose, rappelle le précédent, se dresse une

vaste table ronde, à tranche moulurée, de marbre jaune fauve à veines multicolores. Elle repose, au centre, sur un faisceau de colonnes trapues d'un chaud ton de marbre veiné brun-rougeâtre, et, au pourtour, sur des colonnettes espacées de même type, plus claires et plus roses. Une marche de pierre gris-jaunâtre supporte l'ensemble. L'Enfant nu, auréolé comme dans le précédent panneau, est respectueusement soutenu, dans un linge blanc-bleuté formant écharpe, par un vieillard, assistant du grand prêtre, portant une coiffure collante de velours bleu sombre, à gland d'or et bandes emperlées, empruntée au cérémonial juif. Le grand prêtre, à tête chauve et à cheveux gris, au gros visage trivial tout ridé, dont la barbe qui repousse ombre les joues et les lèvres, vêtu d'un manteau de drap d'or fourré de gris-jaunâtre, avec manches de velours carmin, se prépare à circoncire l'Enfant, à l'aide d'un coutelas à manche de corne jaune. Entre les deux personnages, un acolyte à barbe rousse, coiffé d'une calotte vieux rose à revers de fourrure, tient un cierge allumé. Deux autres sont debout à l'extrême droite : l'un, à cheveux et barbe brun-roussâtre, en vêtement gris-bleuté et coiffure de drap d'or ; l'autre en manteau vieux rose fourré d'hermine, qu'agrafe sous le cou un fermail enrichi d'une pierre précieuse. Ce dernier tient posée sur la table une cassolette d'or à parfums, inspirée des formes de l'architecture orientale. A gauche, une aiguière d'or sur son plateau est à demi masquée par une jeune femme, agenouillée sur la marche, vêtue d'une robe vert pomme, d'où sortent des manches carmin et un corsage noir. Une ceinture lâche de soie changeante bleue et rose pend de côté jusqu'à terre. La serviette à raies noires, qu'elle tient en main pour recevoir l'Enfant, et l'étoffe blanche coupée de bandes vertes et roses, formant coiffure sur ses cheveux d'un blond pâle, rappellent l'écharpe du grand prêtre dans le panneau précédent. A gauche est un groupe de femmes, dont la première, en robe de drap d'or fourrée de gris et manteau carmin, avec turban de linge entrelacé, mains jointes, paraît vénérer l'Enfant.

Le mur gris-noirâtre de l'édifice est éclairé à droite par une fenêtre, à carreaux bleutés, contenant un vitrail de teinte pâle. Au

fond, s'ouvre une large porte, divisée par une colonne d'or en spirale, et dont des statues dorées de prophètes ornent les archivoltes ou les niches. Un rideau rose tendre à demi écarté, suspendu à une tringle de fer, laisse apercevoir l'arrière-plan lumineux d'une chapelle éclairée par de hautes fenêtres, dont une à délicate verrière dans des tons éteints, gris, jaune, bleu ou mauve. Une figurine d'homme, en vêtement carmin avec capuchon jaunâtre fourré d'hermine, semble y lire ses heures, appuyé sur un autel, à devant d'étoffe verdâtre, que surmonte un retable doré.

Peints à l'huile sur bois de chêne (doublé et parqueté).

Hauteur de chaque panneau : 0m,88.
Largeur — : 0m,75.

Acquis à Paris, 1889.

Vente Weyer (Cologne, août 1862, nos 44 et 54 du Catalogue, comme « Peintre inconnu † 1525 »). — Collection Gavet.

Bibl. — *Illustrirter Katalog der reichen Gemälde-Gallerie des Herrn J.-P. Weyer.* Cologne, Heberle, 1862, in-8. — L.-A. Scheibler, *Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule.* Bonn, C. Georgi, 1880, in-8, p. 54. — H. Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei.* Berlin, Grote, 1890, in-4, p. 237-238 (le n° 27 y est reproduit). — C. Aldenhoven, *Geschichte der Kölner Malerschule.* Lübeck, J. Nöhring, 1902, in-8, p. 289 (4 vol. de planches in-fol.). — G. Migeon, *La Collection Martin Le Roy* (*Les Arts*, nov. 1902, p. 3 et 4).

Ces deux fragments, provenant visiblement d'un même retable, sont des exemplaires très typiques du Maître de Saint-Séverin, avec ses qualités et ses défauts, dans sa meilleure période. Depuis longtemps connus et popularisés par les photographies qu'en avait faites Schmitz, de Cologne, alors qu'ils faisaient encore partie d'une des plus importantes collections colonaises, la collection Weyer, ils émanent certainement de quelque église de la région. Le Dr Scheibler, dans cette précieuse thèse de doctorat, si pleine d'érudition perspicace, qui a servi de base fondamentale à toutes les études sur l'école colonaise, les a pour la première fois très justement rattachés à l'œuvre du maître, telle qu'il a commencé à la dresser scientifiquement.

Le Maître de Saint-Séverin — déjà baptisé ainsi par Kugler (*Kleine Schriften*, p. 307), d'après deux tableaux conservés dans la sacristie de l'église Saint-Séverin, à Cologne, et représentant chacun un couple de saints — appartient au groupe de maîtres colonais, qui, bien que d'esprit encore tout gothique, marquent la transition entre le XV[e] et le XVI[e] siècle. Il est à peu près contemporain du Maître de la Sainte Parenté et de celui de saint Thomas. Mais, s'il se montre fortement pénétré de la tradition colonaise par la composition et le style; s'il a conservé en particulier fidèlement, en même temps que les archaïques auréoles d'or, certain ton de vêtement vert pomme, qui, depuis Stephan Lochner et même avant, y fut en quelque sorte de règle, il a pourtant certains traits typiques qui n'appartiennent qu'à lui. Le réalisme accusé de ses figures, généralement efflanquées et minces, au long nez, au menton pointu que garnissent souvent chez les hommes d'étranges barbes de bouc, à l'expression à demi absente qui donne à leur raideur un air engourdi et somnolent, est même dans le milieu colonais une apparition assez inattendue. Si on les analyse de près, on les trouve en singulière conformité avec les types ethniques habituels à la Hollande, dont Engelbrechtsen et Geertgen, par exemple, nous ont laissé des modèles. Aussi est-on aujourd'hui d'accord pour y reconnaître un indice d'origine et voir dans le maître un Hollandais qui, en s'établissant à Cologne, garda la marque de son éducation première et de ses instincts de race, comme plus tard le Maître de la Mort de la Vierge (Josse van Clève) devait à son tour transplanter sur les bords du Rhin les éléments du goût anversois. Il n'est pas rare de rencontrer, dans l'histoire de l'art, de ces curieuses mixtures. Memling et Gérard David nous en offrent eux-mêmes l'exemple en Flandre.

Les tableaux de la collection Martin Le Roy sont en rapport de conformité particulièrement étroite avec certaines œuvres importantes du maître, conservées à Cologne et qui semblent dater de sa pleine maturité. On les comparera utilement, soit aux couples de saints de l'église Saint-Séverin, soit surtout au *Christ devant Pilate* et à l'*Adoration des mages* du Musée de Cologne (n[os] 190 et 192). Les liens ne tiennent pas seulement à l'esprit général de la composition, à l'agencement des groupes, notamment à la façon dont les visages s'y découpent fréquemment en silhouette de trois quarts ou de profil, par un procédé cher au maître, sans parler de multiples analogies de types, de costumes et de décor même (pavements de couleur, arrière-plans d'architecture avec statuettes dans les niches, etc.). On y trouve également çà et là des figures, qui ont tout l'air d'émaner d'un même modèle. Le grand prêtre de la *Présentation au temple*, par exemple, ressemble singulièrement au plus vieux des rois mages, et le pieux lecteur, isolé au fond d'une chapelle, dans la *Circoncision*, reparaît sous les traits d'un des valets qui flagellent le Christ. Cela peut mettre en droit d'attribuer ces diverses œuvres à une date sensiblement voisine.

Ce qui fait le principal mérite des tableaux de la collection Martin Le Roy, comme en général de l'œuvre du maître, et en dissimule un peu les laideurs souvent triviales, c'est la délicatesse d'un coloris harmonieux et frais, autant que finement nuancé, dans une variété de teintes d'une gaieté et d'une douceur, qui sont à l'occasion des trouvailles et où l'on sent le goût d'un véritable artiste. Peut-être n'est-ce pas une des moindres preuves de son origine hollandaise, la Hollande ayant eu de tout temps un sentiment particulièrement juste de l'enveloppe et des valeurs, qui,

dès le xve siècle, fit de ses peintres des coloristes raffinés. Il n'est pas inutile de noter aussi la façon habile et légère dont sont indiquées les verrières, en arrière-plan d'un des tableaux. Le Maître de Saint-Séverin n'était pas novice en la matière. Il a plus d'une fois fourni des dessins à des verriers, et l'on conserve encore à Cologne, soit à l'église Saint-Séverin ou à la sacristie du Dôme, soit au Kunstgewerbe-Museum, des vitraux exécutés d'après ses modèles.

29.

LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE

École bavaroise (?). Début du XVIe siècle.

(PLANCHE XXVII.)

La scène se passe dans un intérieur d'église gothique, pavée de dalles claires ou sombres, d'un gris-jaunâtre, brun ou vert, et dont les robustes piliers ou les faisceaux de colonnettes, à assises de pierre grise, se dressent dans un éclairage oblique, qui laisse subsister des coins d'ombre. A l'un des piliers est adossée une statue d'homme nu, figuré comme l'étaient alors les hommes sauvages ou les idoles, tenant écu et branche d'arbre. A l'extrême gauche, sur une tribune, sont trois Juifs de proportions minuscules, diversement occupés ou causant. En avant, au pied d'un escalier montant vers la gauche, dont la Vierge gravit les marches, sont groupés les principaux personnages. Le vieux Joachim, à barbe blanche frisée, en robe vert vif et manteau vermillon, coiffé d'un bonnet de fourrure brun-jaunâtre, avec chaperon d'étoffe carmin sombre, s'avance vers la droite, appuyé sur un bâton et tenant, au bout d'un lacet rose, la cage à treillis de bois jaune où sont les colombes. En face de lui, semblant l'attendre, est sainte Anne, aux chairs blanches tachées de rose, la tête prise dans une mentonnière et un voile de linge blanc,

dont un pan retombe sur l'avant-bras. Elle porte, au-dessus d'un vêtement à manches jaune clair damassé de noir, une longue robe carmin, traînant à terre, qu'elle relève de la main gauche. Derrière elle, sont trois femmes, en manteaux vert vif doublé de rouge, écarlate ou vert sombre, portant des coiffes blanches analogues à la sienne, sauf une de forme plus élégante et de ton jaune écru. Un vieillard gros et gras, entièrement rasé, avec calotte de velours rouge et manteau citron à ombres rougeâtres, les suit tenant un cierge jaune allumé. L'escalier à rampe vermillon, que monte la Vierge adolescente, en robe vert sombre, à longs cheveux blonds, nimbée d'un cercle d'or, est inondé de lumière vive, arrivant à flots par la porte ouverte de la chapelle supérieure où elle se rend. Un autel à nappe blanche y est dressé, près duquel est un acolyte en manteau rouge. Dans l'embrasure de la porte, dont une poutre vermillon unit les côtés, attend le grand prêtre, en mitre blanche brodée d'or, robe blanche et gants blancs, avec chape de velours rouge et or, tenant sa crosse, et suivi d'un clerc en dalmatique vert sombre.

Peint à l'huile sur bois de chêne (doublage de même bois).

Hauteur : $0^m,32$.
Largeur : $0^m,34$.

Acquis à Paris, 1888.

Bibl. — H. Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*. Berlin, G. Grote, 1890, in-4.

Nous nous trouvons ici en face d'une œuvre, d'art provincial, appartenant certainement au Sud de l'Allemagne, mais dont il est assez difficile de déterminer sûrement l'origine. On la sent flottante entre de multiples influences. Il semblerait qu'on ne soit pas loin de la Souabe, à en juger au moins d'après le type de la Vierge qui n'est pas sans évoquer le souvenir de certaines figures juvéniles de Zeitblom ou de Bernard Strigel, pour la construction du visage ou l'arrangement des cheveux tombant droit sans ondulations. D'autre part — indépendamment même de quelques nuances d'apport franconien, pouvant tenir surtout au rayonnement incontesté de l'art de Dürer, largement répandu dans toute l'Allemagne dès son apparition (mollesse de facture des mains, par exemple, ou complication de plis arrondis, qui rentrent çà et là dans ses formules) — l'esprit de la composition, ingénieusement

agencée dans son cadre architectural, aux pittoresques contrastes d'ombres et de lumières et aux lointaines perspectives d'arrière-plan, semblerait presque inspiré par un désir de rivaliser avec les inventions, d'ailleurs incomparablement supérieures dans les mêmes données, si originalement créées par le maître de l'école de Ratisbonne, Albert Altdorfer. L'amusante *Nativité de la Vierge*, du Musée d'Augsbourg, placée par lui dans un intérieur d'église, où de petits anges tournent sous les voûtes en grande ronde joyeuse, offre, malgré sa perfection plus rare, d'utiles éléments de comparaison. Cette œuvre mixte pourrait donc très bien émaner d'un centre de production, situé à proximité de ces divers pays et où les relations de voisinage facilitèrent des infiltrations multiples. M. Friedlaender, consulté par nous sur le problème, a bien voulu aimablement nous suggérer la Bavière comme ayant quelque chance d'être le pays d'origine du tableau. C'est là une hypothèse qui concorde trop avec le caractère même de l'œuvre, pour ne pas être acceptée, au moins provisoirement, comme vraisemblable ; et, jusqu'à certitude encore plus catégorique, nous attribuerions volontiers ce morceau, d'art un peu secondaire, à l'école bavaroise dans le premier quart du XVI[e] siècle.

30.

QUATRE SAINTS.
VOLETS DE RETABLE

École de Souabe (Memmingen ?). Début du XVIe siècle.

(PLANCHE XXVIII.)

VOLET GAUCHE. — *Saint Georges et saint Martin.* — La scène se passe dans un vestibule d'église, au dallage gris-jaunâtre, au mur noirâtre percé d'un œil-de-bœuf, dont les carreaux ronds se détachent en clair sur un fond orangé. Dans l'angle du mur monte une colonnette de marbre rouge, d'où partent trois nervures de même ton, marquant les arêtes de la voûte blanche. En avant, vient butter en pleine lumière, sur un pilier blanc, l'extrémité d'un arceau cintré, qui dissimule en partie une haute porte ouverte sur la campagne. Par delà le seuil, on entrevoit un chemin jaunâtre semé de pierres, entre des bandes de gazon ; puis une butte gazonnée verdâtre et des maisons à toits rouges, parmi les arbres, sous un ciel bleu blanchissant du bas. Les saints sont debout près de l'entrée, à demi tournés vers la droite, auréolés de nimbes pleins d'or métallique. Saint Georges, au visage maigre, aux épaisses boucles de cheveux blonds bouffants, qu'enserre un linge rose et blanc par alternances tordu autour du front, porte une armure d'acier bleuté sombre à reflets blancs et à clous dorés. D'or également est le dernier rang de

mailles de la cotte d'armes. Les chaussures sont vermillon, ainsi que le manteau, attaché sur la poitrine par deux ganses tordues en spirale rouge et noire. Il enfonce à deux mains une épée d'acier bleuté, à poignée et garde d'or, dans la gueule ouverte d'un dragon vert et rouge, à ventre jaunâtre, aux yeux injectés de sang, qui se recourbe sous la pression de sa jambe gauche. Près de lui, saint Martin, en robe blanche à col garni de velours carmin, porte une dalmatique brune à frange verte et un manteau vert sombre, à frange alternativement rouge et jaune, que fixe sous le cou une agrafe d'or polylobée contenant un oiseau (aigle ou colombe). Une mitre de velours vert sombre à intérieur carmin, ornée de bandes d'or emperlées, est posée sur ses cheveux bruns. Ganté de gants jaune paille à décor vermillon, il tient serré dans sa main gauche, par le linge blanc qui en retombe, une crosse d'or métallique à tige rouge. La droite allongée tend une pièce de monnaie au mendiant, en chemise blanche et chausses noires effilochées, rapiécées de pièces brunes ou vertes, agenouillé devant lui sur les supports de bois, où sont fixés par des lanières de cuir noir ses moignons de jambes mutilées, entourés de linge et ficelés de cordelettes rouges. Une béquille de bois le soutient.

Les inscriptions en lettres noires (avec initiales et ornement vermillon), qui désignent les personnages, sur une tablette, en avant du dallage, semblent rafraîchies ou refaites. Une grossière faute défigure le nom de saint Georges, (*Gorgeous* au lieu de *Georgius*).

Volet droit. — *Sainte Madeleine et saint Christophe*. — Le dispositif architectural, semblant continuer le même bâtiment, est à peu près identique. L'œil-de-bœuf a été remplacé par une fenêtre ogivale, à verres blanc-jaunâtre dans leurs plombs en losange, que des traverses horizontales sectionnent en trois étages. Par l'ouverture plus large de la porte apparaît un paysage de même type. Les saints sont également debout près de l'entrée. En avant, de trois quarts vers la gauche, sainte Madeleine, en turban blanc coupé par une bande de velours rouge, qu'orne une agrafe ronde emperlée à pendeloques d'or, les cheveux blonds sur les épaules, porte une robe de velours carmin bordée d'hermine, avec d'amples manches

blanches, un manteau vert clair à lumières jaunâtres et des poulaines noires. Elle tient un vase de métal jaune-verdâtre, dont elle soulève le couvercle. Derrière elle, presque de face, pieds et jambes nus, dans une cuve quadrangulaire remplie d'eau creusée symboliquement dans le dallage, est saint Christophe, le visage encadré d'une barbe et de cheveux bruns bouclés, avec linge blanc tordu autour du front. Vêtu d'un court vêtement vert sombre, serré à la taille par un linge tordu jaune clair, et d'un manteau rouge vif, il s'appuie d'une main sur un tronc d'arbre gris-jaunâtre et soutient de l'autre l'Enfant Jésus, à cheveux blonds, en robe lilas, assis à califourchon sur ses épaules, qui bénit de la droite et tient de la gauche un globe stylisé, avec indication en couleur de terrain, d'eau, de montagnes et de ciel, surmonté d'une croix d'or métallique.

Nimbes d'or métallique, identiques aux précédents, pour la sainte et pour l'Enfant Jésus, que désigne le chrisme habituel en noir. Mêmes traces de réfections et d'erreurs dans les noms (*Magbalena* pour *Magdalena* et *Slus* pour *Stus Cristoferus*).

Peints à l'huile sur bois de mélèze (parqueté).

Hauteur de chaque volet : 1m,48.
Largeur — : 0m,67.

Acquis à Paris, 1898.

Ancienne collection Cernuschi.

Bibl. — Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, trad. T. de Wyzewa. Paris, Perrin, 1902, in-8, p. 226, 338, 361, 618 sq. — G. Migeon, *La Collection Martin Le Roy* (*Les Arts*, nov. 1902, p. 4, 8 et 9, grav.). — H. Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*. Berlin, Grote, 1890, in-4, p. 437-438. — Robert Vischer, *Ueber Ivo Strigel und die Seinen* (*Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde*, t. XXI, 1888, p. 110-121). — A. Burckhardt, *Ivo Strigel's Altarwerk von Sta Maria Calanca* (*Ibid.*, t. XXII, 1889, p. 201-205). — Marie Schuette, *Der schwäbische Schnitzaltar*. Strasbourg, Heitz, 1907, in-4 (texte et planches).

La représentation des quatre saints figurés sur ces panneaux est, à quelques nuances près, conforme à leur iconographie habituelle fixée dans la *Légende dorée*.

On peut se reporter pour saint Georges au commentaire du n° 16 (pl. XIV). Le vase aux parfums, devenu un insigne à peu près constant aux mains de la Madeleine, rappelle que par deux fois elle oignit d'aromates le corps du Christ, de son vivant pendant le repas chez Simon le pharisien et, après sa mort, au sépulcre. Assez curieux est le parti pris de stylisation adopté pour mieux caractériser saint Christophe, que l'arbre entier qui le soutient et l'Enfant Jésus porté sur ses épaules auraient amplement suffi à faire reconnaître, sans y ajouter l'image symbolique du torrent, que, malgré sa vigueur et sa taille gigantesque, il eut tant de peine à traverser sous ce poids miraculeusement alourdi. Mais c'est surtout la façon dont est représenté saint Martin, comme évêque de Tours, faisant l'aumône à un mendiant, qui est relativement rare. Le plus souvent, sa charité est résumée dans l'acte initial de sa carrière, le manteau coupé en deux pour en vêtir un pauvre, alors qu'il était encore soldat.

Il est assez difficile de déterminer catégoriquement l'auteur de ces panneaux. Ils étaient attribués autrefois à Bernard Strigel; mais, bien que par la date et le style ils ne s'éloignent pas excessivement du maître, on n'y retrouve pourtant, ni dans le modelé des chairs, ni dans le ton des vêtements ou du paysage, les raffinements d'exécution souple et chaude, qui sont le charme des œuvres authentiquement sorties de sa main. Tout est ici de faire plus gros, plus rapide et sommaire, qui rend inacceptable l'ancienne attribution. L'artiste, bien que gardant une certaine tenue d'ensemble, s'y montre plutôt de second ordre. Faut-il y voir un produit d'atelier, ou, au contraire, le reflet d'un art un peu antérieur? Nous pencherions volontiers vers la seconde hypothèse. Sans s'écarter de l'école de Memmingen ni même de la famille Strigel, qui compta plusieurs générations de peintres, d'ailleurs assez effacés par le plus grand et le plus illustre d'entre eux, un jeune spécialiste allemand, M. Weizinger, a conjecturé ingénieusement que peut-être il pourrait s'agir ici d'Ivo Strigel, le père de Bernard, né en 1430 et mort en 1516, à la fois peintre et sculpteur, et dont on suit la carrière par des documents d'archives ou des retables signés, particulièrement en Suisse (Disentis, Igels, Dôme de Francfort et Musée archéologique de Bâle), de 1473 à 1516. Mais, à en juger, au moins, par les peintures du retable de Santa Maria Calanca (1512), au Musée archéologique de Bâle — nous ignorons malheureusement celles de Disentis (1489) et d'Igels (1506), et le retable sculpté de Francfort (1505) n'a pas conservé ses volets peints — il ne semble pas que l'attribution puisse être garantie jusqu'à nouvel ordre de façon absolument catégorique et à l'aide de concordances de style rigoureusement convaincantes. M. Friedlaender, consulté par nous, croit prudent de réserver également sur ce point son opinion. Contentons-nous de noter qu'il peut y avoir là une piste à explorer.

Ces deux intéressants morceaux sont, en tout cas, des œuvres incontestables de l'école de Souabe, datant probablement des premières années du XVIe siècle. On y sent l'influence fortement marquée de l'école d'Ulm, et en particulier de Barthélemy Zeitblom, qui, chef d'un atelier réputé autant qu'abondamment producteur, ayant formé de nombreux élèves, fut dans cette région d'Allemagne, durant une longue période, le chef et le guide incontesté. L'école de Memmingen n'est, au fond, qu'une branche détachée de l'école d'Ulm, et les divers membres de la famille Strigel, comme tant d'autres peintres de leur temps, s'y montrent fermement attachés aux doctrines et au style de Zeitblom, dont les graves et solennelles figures, toutes pénétrées de la

calme impassibilité souabe, furent longtemps des modèles admirés et suivis. Il est évident que ces deux morceaux formaient autrefois les volets peints d'un retable, dont le centre — on a tout lieu de le présumer d'après les habitudes souabes — était constitué par une boîte contenant des sculptures en ronde bosse, peintes et dorées, où pouvait être représentée : soit quelque scène de la vie de la Vierge, notamment son Couronnement céleste ; soit surtout une Vierge debout avec l'Enfant entre des saints, sujet de beaucoup le plus fréquent, dont la glorieuse et brillante apparition est ici en quelque sorte préparée par les saints déjà groupés sur les volets. Des exemples de compositions similaires sont répandus à foison.

31.

PORTRAIT D'HOMME

École suisse, premier tiers du XVIe siècle.

(Planche XXIX.)

La figure se détache sur une tenture verte à plis réguliers, par série de quadrangles successifs. C'est un homme de vingt-huit à trente ans, à barbe châtain clair, en buste, tourné de trois quarts vers la droite, fixant de ses yeux gris-verdâtre un spectateur invisible. Sur la tête est posé de biais un chapeau plat noirâtre, tailladé de crevés, et orné par-dessous d'un médaillon doré, ainsi que de multiples attaches d'or. Il porte une chemisette blanche plissée, dont le col montant, brodé d'ornements et d'oiseaux de ton jaunâtre, est fermé par des lacets noirs pendants. Le vêtement noir très sombre, largement ouvert sur la poitrine, est coupé d'amples crevés au corsage et aux manches, que dépasse le bord tuyauté des manches de la chemisette, serrées au poignet par une étroite bande jaunâtre. Le manteau noir ajusté, à manches bouffantes, a un étroit revers mi-dressé derrière le cou. Sur la chemisette pend une chaîne d'or à grosses mailles, qui vient se perdre dans le corsage. Les deux mains, aux doigts repliés et écartés, gardent l'animation d'un mouvement commencé. La gauche, dont l'index est orné d'une bague à pierre verdâtre, tient le pouce négligemment passé dans l'étroite ceinture noire qui cerne la taille. Les chairs sont d'un aspect émaillé brun-rougeâtre.

Au revers du panneau est une transcription rapide, avec variantes, assez grossièrement peinte, du célèbre tableau de Hans Holbein le jeune, *Dorothée Offenburg en Vénus* (Musée de Bâle, n° 19). La date de 1528, inscrite sur la tranche du rebord de pierre, manque actuellement dans le tableau de Bâle, qui semble avoir été réduit en hauteur.

Peint à l'huile sur bois de tilleul.

Hauteur : 0^{m},42.
Largeur : 0^{m},34.

Acquis à Paris, 1884.

Bibl. — G. Migeon, *La Collection Martin Le Roy* (*Les Arts*, nov. 1902, p. 4 et 29, grav.). — A. Woltmann, *Holbein und seine Zeit*. 2e éd. Leipzig, Seemann, 1874-1876, in-4°. — H. Knackfuss, *Holbein der jüngere*. 2e éd. Bielefeld et Leipzig, 1896, in-8°.

C'est très probablement à quelque artiste suisse de l'entourage d'Holbein le jeune, ou ayant subi au moins fortement son influence, que se rattache ce beau portrait, qui est assez séduisant par son air de vie et sa chaude harmonie ambrée. Pour établir le fait, à peine serait-il besoin de tenir compte du curieux barbouillage du revers, qui a pourtant aussi sa valeur documentaire, quels que soient la date et l'auteur de la transcription, comme nous ramenant par d'autres voies dans le voisinage d'Holbein. Il n'est pas sans intérêt de voir qu'à un moment donné — sans doute avant l'exécution du portrait, qui peut très bien nous conduire, par le costume, jusque vers 1530 ou 1540 — le panneau avait servi pour ébaucher une copie sommaire du tableau de Bâle, peut-être vu dans l'atelier du maître en même temps que son pendant, *Dorothée Offenburg en Laïs* (Musée de Bâle, n° 18), et où, pour le type et la pose de la femme, se sont amalgamées les deux images. Une variante a été apportée aussi à la position de l'Amour, placé ici à gauche au lieu d'être à droite, en même temps qu'a été notée la date de 1528, aujourd'hui disparue de l'œuvre originale, alors que celle de 1526 subsiste encore en pareille place sur le pendant. C'est là, pour l'histoire même des deux tableaux de Bâle, un utile élément d'information.

Il nous a été malheureusement impossible, malgré nos recherches, de déterminer l'auteur inconnu de ce portrait ou de retrouver sûrement sa main dans d'autres œuvres similaires. C'est un mystère, que la présente publication aidera peut-être à élucider. On a prononcé parfois le nom d'Ambrosius Holbein, mais sans que la comparaison des rares portraits certains de ce frère aîné d'Holbein un peu écrasé par sa gloire, notamment de celui de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, puisse servir

de base à une conviction solide. Ce qui est incontestable, en tout cas, c'est que l'œuvre rentre, sur bien des points, dans les données habituelles à Hans Holbein lui-même, dont l'art est ici en quelque sorte côtoyé et suivi à faible distance par un élève ou imitateur docile. Non seulement plus d'un détail de costume s'en rapproche : soit dans la coupe des vêtements, notamment de l'étroit revers du manteau, dressé comme dans plusieurs des portraits du maître (collection Schönborn, à Vienne, ou Musée de Berlin); soit dans la broderie jaune de la chemisette ou les liens lâches qui la nouent, où l'on peut constater de grandes analogies dans le rendu des modes contemporaines. Mais les liens sont encore plus saisissants, si l'on observe l'effort fait par le peintre, à l'imitation du grand maître qui le guide, pour surprendre et saisir la vie intime du modèle, comme en un instantané rapide, dans toute l'animation vive de l'expression ou du mouvement habituel. Les mains encore à demi agissantes et surtout le regard intelligemment tourné vers un spectateur invisible, d'un air ardemment interrogateur, comme au cours d'une conversation à peine interrompue, sont tout à fait conformes au caractère qu'Holbein a recherché à peu près constamment dans ses portraits. Ce n'est pas un mince titre de gloire pour l'auteur inconnu de cette peinture que de pouvoir être jusqu'à un certain point rapproché des merveilles de psychologie profonde, dont son illustre compatriote et contemporain eut le secret.

32.

PORTRAIT D'HOMME

Par Hans Maler (*premier tiers du XVI*e *siècle*).

(Planche XXX.)

Sur un fond uni de ciel bleu clair, blanchissant graduellement vers le bas, se détache en silhouette un homme à mi-corps, de trois quarts vers la gauche. Un front largement dégarni se devine, en avant du bonnet brun mêlé d'or et coupé de bandes noirâtres, qui emboîte la partie postérieure de la tête, ainsi que sous le chapeau de feutre noir à grands bords, posé de biais, bordé et garni par sectionnements en éventail d'étroites bandes de plumes noires, et dont la fermeture est marquée par deux boutons d'or à fleurons de perles ou d'émail blanc. Les chairs sont d'un blanc très clair, rosées aux joues ; les cheveux noirs, comme les sourcils épais et la barbe frisottée, qu'il porte entière, coupée carrément. Le cou et la poitrine nue apparaissent dans l'entre-bâillement de la chemisette blanche. D'un lacet noir pend sur le devant du corsage une pendeloque d'or, insigne ou emblème, en forme de hallebarde. Le vêtement noir, ouvert en carré sur la poitrine, disparaît presque entièrement sous un ample manteau, de même ton, à vastes manches, librement drapé, retombant à plis souples des épaules et des bras. Les deux mains sont gantées de peau gris clair, distendue et lâche autour du poignet. La droite tient un papier blanc roulé, compte ou missive.

Peint à l'huile sur bois de tilleul, que recouvre et protège au revers une couche de peinture lie de vin.

Hauteur : 0^{m},585.
Largeur : 0^{m},410.

Acquis à Venise, 1882. Provenant de Rovereto

Bibl. — Max J. Friedlaender, *Hans der Maler zu Schwaz* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XVIII, 1895, p. 411-423; t. XX, 1897, p. 362-365). — Gustav Glück, *Hans Maler von Ulm Maler zu Schwaz* (*Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des allerhöchst. Kaiserhauses*. Wien, t. XXV, 1904, p. 245-247). — *Barlington fine arts club. Exhibition of early german art* (London, 1906, p. 18, n° 29 du Catalogue). —G. Migeon, *La Collection Martin Le Roy* (*Les Arts*, nov. 1902, p. 4). — Du même, *La Collection Ch. Mège* (*Les Arts*, février 1909, p. 4).

C'est ici un exemplaire excellent et typique de l'abondante production d'un artiste, qui n'est connu que depuis une date relativement récente. Ses portraits, seuls groupés jusqu'ici — quoiqu'il ait pu exécuter également de la peinture religieuse (une mention des *Monogrammistes* de Nagler, t. III, p. 489, n° 1245, semblerait le laisser supposer) — étaient généralement restés anonymes, tout au plus rattachés à l'Allemagne du Sud, quand ils n'étaient pas attribués parfois aux maîtres contemporains les plus divers. Bernard Strigel, Amberger ou Schäufelein en avaient, notamment, bénéficié. De 1887 à 1891, MM. L. Scheibler, Robert Vischer et Th. von Frimmel avaient déjà partiellement tenté d'heureux groupements de l'œuvre dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (t. X, XIV, XVII) ou le *Jahrbuch* de Berlin (t. VI), mais sans arriver encore à percer le mystérieux anonymat. Ce sont les ingénieuses recherches de M. Friedlaender, complétées et précisées depuis par M. Gustav Glück (cf. *Bibliographie*), qui, de 1895 à 1904, ont définitivement établi la vérité.

On sait aujourd'hui qu'il s'agit d'un peintre d'Ulm, Hans Maler, établi à Schwaz, près d'Innsbruck, dans le Tyrol, qui paraît avoir eu une assez grande réputation en son temps et qui fut employé à la fois par la cour d'Autriche, en particulier par l'archiduc Ferdinand, souverain du Tyrol, et par toute une riche clientèle de commerçants d'Augsbourg, attirés probablement dans la région par les mines d'argent qu'exploitaient justement près de Schwaz les Fugger. Des documents d'archives, jadis publiés dans le *Jahrbuch* de Vienne (t. II, p. XII et XLIX, n°s 621, 623 et 997; t. XIV, p. 131, note 3), avaient déjà signalé un certain « peintre de Schwaz », nommé parfois « Hans Maler zu Schwaz », comme occupé de 1500 à 1510, par ordre de l'empereur Maximilien, à des copies de portraits de membres de la famille impériale d'Autriche. Cette mention brève prit une importance et une clarté nouvelle, quand on en eut rapproché toute une série de portraits postérieurs (au nombre de 27 environ), unis par une évidente identité de manière, s'échelonnant de 1519 à 1529 et dont certains portaient

de précieuses indications dans le même sens. Le peintre, en effet, non seulement a rarement négligé — comme c'est malheureusement ici le cas — d'accompagner ses portraits d'une inscription allemande, parfois mêlée de dialecte italien et généralement placée, soit en haut de la peinture même, soit au moins au revers du panneau, qui donne la date d'exécution, l'âge et souvent le nom du modèle. Il y a encore joint à l'occasion d'autres détails. C'est ainsi que deux d'entre eux sont nettement indiqués comme exécutés à Schwaz : celui de Matthäus Schwarz jouant du luth (1526, coll. Mège à Paris), où le nom de la ville (« *Swatz* ») intervient dans l'inscription même, et celui de Ronner à la Pinacothèque de Munich (1529, n° 192), où il figure sur l'adresse d'une lettre que tient le personnage (« *Ronner zu hannden — Swatz* »). Mais les deux œuvres qui apportèrent surtout dans la question une lumière décisive sont : d'une part, le Portrait d'inconnu de 1523, dans la collection de lord Ellesmere (Londres, Bridgewater house), exposé en 1904 au Burlington fine arts club, qui porte le monogramme de l'artiste (H et M entrelacés, suivis des lettres M. Z. S.) ; de l'autre, celui d'Antoine Fugger (coll. du Cte Thun, à Vienne), où la signature, intervenant de façon encore plus explicite (« *Hans Maler von Ulm, Maler zvo Schwatz* »), supprime définitivement toute incertitude.

Hans Maler a, de 1521 à 1525, plusieurs fois représenté l'archiduc Ferdinand et sa femme (Gothisches Haus de Wörlitz, Musée des Offices à Florence, Musées de Rovigo et de Berlin). Il paraît avoir eu également la faveur des Fugger, pour lesquels il fit divers portraits, et ne fut pas moins apprécié par les principaux agents de cette importante maison résidant dans le Tyrol. Matthäus Schwarz et Ronner sont des employés des Fugger, et on soupçonnerait aisément l'inconnu de la collection Martin Le Roy, ainsi que quelques autres, d'avoir appartenu au même groupe de commerçants cossus, dont beaucoup étaient originaires d'Augsbourg même. Ils durent confier d'autant plus volontiers au peintre le soin de fixer leurs traits, qu'ils trouvaient en lui presque un compatriote, sinon de la même ville, au moins du même pays de Souabe.

Hans Maler, qui est peut-être sorti de l'atelier Zeitblom et offre quelques liens de parenté avec Bernard Strigel ou Martin Schaffner, pour le sentiment du dessin ou de la tache colorée, a d'ailleurs une manière propre assez reconnaissable. Bien qu'il soit loin d'être à leur niveau et qu'il ait exploité avec quelque monotonie des moyens plutôt limités, il n'est pas dénué d'un certain caractère et d'un certain charme dans sa flegmatique placidité souabe. Sauf dans ses tout premiers portraits, à partir de 1523 ou 1524, il a peu varié son système de présentation et de facture. Le modèle s'enlève immanquablement comme ici, découpé en silhouette, presque toujours de trois quarts, et le plus souvent figé dans une complète immobilité, l'air apathique et le regard vague, sur un fond de ciel bleu clair. S'il ne va pas très loin dans l'âme des personnages, s'il s'arrête et s'attache surtout à l'apparence extérieure, du moins la rend-il avec un sens assez large de l'effet et une harmonieuse délicatesse de valeurs, répétant presque mécaniquement, mais en coloriste convaincu, une heureuse formule une fois trouvée.

M. Friedlaender a rattaché ce portrait à l'œuvre du maître (n° 26. Cf. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XX, 1897, p. 363), d'après une photographie antérieurement communiquée, comme se trouvant encore à Rovereto. Dans la collection

Félix Doistau, non reconnu ni signalé jusqu'ici, est un Portrait d'homme de la même main. Un autre, également inédit, daté de 1523, et qui paraît représenter avec barbe le même personnage, figuré sans barbe deux ans auparavant (1521, Musée de Vienne), appartient à M. Émile Picot, qui doit le publier incessamment (*Les Arts,* 1909) et tendrait à y voir la propre effigie de l'artiste. Nous devons à la bonne grâce du savant érudit d'avoir eu connaissance, avant l'heure, de l'article en cours d'impression.

MINIATURES ET DESSINS

PAR M. P.-A. LEMOISNE

33.

APOCALYPSE

Art du Midi de la France, fin du XIIe siècle.

(PLANCHES XXXI à XXXIV.)

Ce manuscrit est un fragment d'un *Commentaire de l'Apocalypse* par Beatus. Il se compose de quinze feuillets de parchemin de 0m,444 de hauteur, sur 0m,300 de largeur; ces feuillets sont précédés d'un feuillet de dimensions plus petites : 0m,238 de haut, sur 0m,172 de large, qui provient d'un manuscrit grec. Le texte du commentaire est calligraphié en gros caractères, sur deux colonnes ; le texte de l'apocalypse est écrit en lettres rouges, celui du commentaire en lettres noires. Les lettres initiales de petites dimensions sont rouges et bleues.

Ces quinze feuillets, ornés de grandes miniatures, certaines tiennent toute la page, n'ont pas été reliés dans l'ordre du commentaire. En décrivant chaque feuillet du manuscrit, nous indiquerons après la mention de la miniature, la place où elle se trouve dans deux manuscrits célèbres du même commentaire, celui de Saint-Sever (B. N. Lat. 8878), et celui qui faisait partie autrefois de la Bibliothèque d'Altamira et qui appartint dans la suite à M. Firmin Didot ; cela permettra de rétablir l'ordre des feuillets.

Premier feuillet. — Il est orné d'un tableau généalogique qui se trouve généralement en tête du commentaire de Beatus.

Deuxième feuillet. — Tableau pour retrouver le nombre de la bête; il est encadré dans une bordure vert d'eau, entourée de deux petites bandes jaune clair, et tient toute la page : ms. de Saint-Sever, fol. 171. — Le texte commence au verso par : « Munera : de inferno... », et se termine par : « Interpretatumque sic DCLXVI » (au milieu de la deuxième colonne).

Troisième feuillet. — Proclamation du règne du Seigneur par le septième ange (Apoc., XI, 15). — Saint-Sever, fol. 157 — Altamira, fol. 140 verso.

Sur une miniature rectangulaire, dont le fond est mi-partie bleu et mi-partie jaune, et dont la bordure couleur brique est entourée d'un trait noir, l'ange se tient debout, les deux pieds posés sur la tranche d'un livre; il sonne de la trompette de la main gauche, et étend la droite de l'autre côté. Il est vêtu d'une tunique verte rayée de blanc, et porte un manteau marron très clair ; ses grandes ailes très stylisées sont dans leur partie supérieure, pointillées de bleu sur fond rouge, le reste est rayé successivement de vert, de rouge et de bleu sur un fond blanc.

Le texte commence par : « Et viginti quatuor seniores... », et se termine au verso par : « Et regnabit in secula seculorum ».

Quatrième feuillet. — Le premier ange sonne de la trompette et lance une pluie de grêle et de sang sur la terre (Apoc. VIII, 7). — Saint-Sever, fol. 137 verso — Altamira, fol. 126 recto.

Grand tableau vertical, à trois compartiments, entouré d'une bordure verte, dans un trait noir. Dans le premier compartiment, à fond jaune, l'ange est vêtu d'une tunique bleu pâle, à raies blanches, recouverte d'un manteau rouge, également rayé de blanc ; de sa main gauche il tient une trompette d'où tombe une pluie de grêle représentée par de petits points blancs, et du sang figuré par des barres rouges. La pluie et la grêle se détachent sur le fond bleu du second compartiment ; des arbres verts très stylisés à fleurs rouges et blanches, apparaissent sur la bordure de ce compartiment. Dans le troisième compartiment, dont le fond est séparé en deux parties,

marron et jaune clair, des espèces de monticules jaunes, bleus et marrons, veinés de jaune plus clair, de vert et bordés d'un trait noir, représentent la terre, et sont surmontés d'arbres analogues aux précédents.

Le texte commence par : « te potestatis usque in… », et se termine au verso par : « Alii namque judican… ».

Cinquième feuillet. — Les astres s'obscurcissent au son de la trompette du quatrième ange ; un aigle crie malheur aux habitants de la terre (Apoc. VIII, 12). — Saint-Sever, fol. 141 — Altamira, fol. 129.

Une miniature carrée, bordée de jaune, entre deux traits noirs, et dont le fond à trois compartiments est bleu, vert et marron, occupe plus de la moitié du feuillet. Dans sa partie supérieure, sur un fond bleu, un semis d'étoiles d'or entoure une lune et un soleil, dont la tierce partie sont d'or. Au-dessous l'ange, nimbé d'or, vêtu d'une robe bleue, rayée de blanc, recouverte par un manteau rose brique, également rayé de blanc, sonne dans une trompette d'or qu'il tient de la main gauche. Ses ailes, dans le haut, sont comme pointillées de rouge sur un fond blanc, elles sont ensuite rayées successivement de bleu, de rouge et de jaune sur fond blanc. Les cheveux sont très crépus, le nez arqué et l'on remarque des points rouges ou roses sur les joues. Le corps de l'aigle est d'un marron tirant sur le bronze, ses ailes sont rayées de bleu, de rouge et de vert sur fond blanc ; le fond sur lequel se détachent l'ange et l'aigle est vert. Le troisième compartiment, à fond marron, renferme trois arbres verts à fleurs tricolores.

Le texte commence par : « Explanatio supra scriptae historiae Et quartus angelus… », et se termine au verso par : « qui tuba canituri sunt ».

Sixième feuillet. — Au son de la trompette du cinquième ange, une étoile tombe du ciel et ouvre le puits de l'abîme (Apoc., IX, 1, 7, 12). — Saint-Sever, fol. 145 verso — Altamira, fol. 130 recto.

Grande miniature carrée, bordée de jaune, et à trois compartiments. Dans le premier, à fond bleu, orné d'étoiles d'or et d'un soleil,

l'ange sonne de sa trompette d'or. Il est nimbé et porte une tunique marron clair, rayée de blanc, recouverte d'un manteau vert d'eau. Vers le soleil d'or montent des flammes qui s'échappent du puits de l'abîme, figuré par un globe, tronqué du haut et au fond duquel un ange tient une clef, à côté de laquelle se trouve une étoile d'or ; de chaque côté, verticalement, des monstres à forme de tortues, le dos rayé de jaune et de noir et figurant les sauterelles cuirassées, sont représentés poursuivant des hommes vêtus de tuniques rose clair, rayées de blanc.

Le texte commence par : « Incipit explanatio..., et quintus angelus... », et se termine au verso par : « absconse ex... ».

Septième feuillet. — Le sixième ange délivre les quatre anges qui étaient enchaînés dans l'Euphrate, un autel apparaît dans le ciel (*Apoc.*, IX, 13, 15). Saint-Sever, fol. 147 — Altamira, fol. 131 verso.

Grande miniature carrée, la partie supérieure du côté droit étant légèrement en retrait ; elle est entourée d'une bordure vert d'eau entre deux traits noirs. A l'angle supérieur de gauche, dans un cercle d'or et sur un fond bleu, le Christ est assis sur un trône orné de têtes de bêtes et recouvert d'un coussin bleu et blanc. Il porte un nimbe crucifère et est vêtu d'une tunique vert-bleu, rayée de blanc, recouverte d'un manteau rose-brique également rayé de blanc, il tient dans sa main gauche un livre et a la droite étendue. Sur la partie droite, de chaque côté d'un autel, deux anges sont debout, sonnant d'une trompette d'or ; celui de droite porte une tunique brique sous un manteau vert rayé de blanc ; celui de gauche a un manteau bleu, rayé de blanc sur une tunique vert-ivoire, également rayée de blanc ; le fond est marron clair. Dans la partie basse sur un fond jaune clair, entouré d'un liséré noir, et bordée par une bande bleue, semée de poissons, qui figure le fleuve, les quatre anges de l'Euphrate se tiennent debout ; ils ont toujours les mêmes ailes rayées successivement de couleurs différentes, rouges, bleues et jaunes ou inversement.

Le texte commence par : « Nobis et intra ecclesiam... », et se termine au verso par : « Apud nos id est foras... ».

Huitième feuillet. — Les anges porteurs des quatre vents (*Apoc.*, VII, 1). — Altamira, fol. 111 verso.

Grande miniature en forme de carré arrondi; le fond est jaune, elle est entourée d'une large bande bleue, enserrée dans un trait noir. Au milieu, un arbre vert, entouré des onze justes, qui sont nimbés d'or et portent des tuniques à raies rouges, bleues et blanches. Du haut du ciel apparaît, la tête en bas, un ange qui sort d'un soleil aux rayons rouges et or et qui porte une croix d'or ; aux quatre coins des anges à mi-corps, soufflent dans des cornes d'or. Comme celles des justes, leurs tuniques bleues ou rouges sont rayées de blancs, obtenus à l'aide du parchemin ; en général aux genoux et aux coudes, de larges espaces de parchemin laissés en blanc donnent des modelés à l'étoffe.

Le texte commence par: «... gis intelligenda... », et se termine au verso par : « Et sui similes efficiantur... ».

Neuvième feuillet. — L'ange de l'église de Sardes (*Apoc.*, III, 1). — Saint-Sever, fol. 73 verso — Altamira, fol. 72 recto,

Deux tableaux en hauteur ; dans le premier à gauche, à fond rouge, Jean et l'ange. Jean tient un livre ouvert et porte un manteau à raies bleues, rouges, vertes et blanches. A droite l'église de Sardes figurée par cinq colonnes, supportant une architecture romane ; entre ces colonnes des fonds de couleur verte, marron et bleue.

Le texte au verso commence par : « Angelo sardis ecclesiae... », et se termine par : « id est preterita recordari pre... ».

Dixième feuillet. — L'ange de l'église de Philadelphie (*Apoc.*, III, 7). — Saint-Sever, fol. 77 verso — Altamira, fol. 75 recto.

Deux tableaux en hauteur ; dans le premier à gauche, sur fond rouge, l'ange et saint Jean portant un livre ; tous les deux sont vêtus des mêmes manteaux très clairs, à rayures blanches, rouges, vertes et bleues. A droite l'église de Philadelphie, représentée par quatre piliers supportant des arcatures en fer à cheval ; entre les colonnes du milieu, sur un fond vert, un autel en forme de croix, supporte un

calice d'or. Dans les motifs d'architecture du haut, nous remarquons des bleus très vifs à côté de verts plus foncés.

Le texte commence par : « Incipit explanatio... Angelo philadelphiae », et se termine au verso par : « Explicit historia ecclesiae sextae ».

Onzième feuillet. — L'agneau au pied de la croix. — Altamira, fol. 1 verso.

Grande miniature tenant toute la page; elle est encadrée par une large bordure rouge, enserrée dans un trait marron ; le fond est à deux compartiments, en haut il est bleu, en bas il est vert. La croix d'or, bordée d'un trait noir, est supportée par une barre rouge qui vient s'appuyer sur le dos d'un agneau, dont la tête est à droite. Du pied de la poutre se dresse à gauche une lance, et à droite un bois de lance surmonté d'un calice ; l'alpha et l'oméga, en or, sont suspendus aux deux bras de la croix. En bas deux anges nimbés d'or, aux vêtements rouges et jaune-ivoire, rayés de blanc, se tiennent de chaque côté de l'agneau ; ils ont des cheveux bouclés et des taches rouges sur le front et les joues. Tous deux montrent l'agneau ; celui de droite porte les clous de la passion, dans sa main gauche.

Aucun texte sur le recto. Au verso, cinq colonnes, bleues, marron et vertes, supportent des arcatures en fer à cheval; elles étaient sans doute destinées à encadrer une concordance des quatre évangiles.

Douzième feuillet. — Les sept anges tenant les sept dernières plaies (*Apoc.*, xv, 1 à 4). — Saint-Sever, fol. 177 — Altamira, fol. 164 recto.

Grande miniature à deux compartiments ; le fond de celui du haut est bleu, celui du bas est marron clair ; cette miniature est entourée d'une bordure jaune comprise entre deux lignes noires. Dans la partie haute, les sept anges tiennent les sept coupes d'or qui renferment les sept plaies nouvelles. Ils sont nimbés d'or et se détachent sur un fond bleu, drapés dans leurs manteaux bleus, verts, rouges, rayés de blanc ; leurs ailes à trois parties sont vertes, jaune pâle et vertes, ou roses, jaune pâle et roses. La tonalité générale est très claire et très harmonieuse. Au-dessous un agneau se tient sur un

autel en forme de chapiteau sculpté ; de sa patte droite, il porte une croix dorée. De chaque côté de l'agneau six personnages entonnent un cantique, en jouant sur des cithares d'or; toujours ces mêmes taches rouges sur les joues des personnages. En haut du compartiment inférieur, nous lisons sur une bande laissée en blanc : « ubi sancti tenentes citharas et cantantes canticum novum magnum ».

Le texte commence par... « est homines malos », et se termine au verso par : « et in ligno extensa... ».

Treizième feuillet. — Altamira, fol. 106 verso.

Grande miniature tenant toute la page ; elle est entourée d'une bande jaune claire, plus étroite que les autres, et divisée en trois compartiments horizontaux. Dans le premier, à fond bleu, des colombes représentant les âmes des justes sont disposées autour d'un autel d'or ; à droite et à gauche de l'autel, huit masses d'or sont suspendues au-dessus des colombes. Dans le deuxième compartiment, à fond rouge, Jésus est représenté au milieu, à mi-jambes, vêtu d'un manteau à raies bleues, blanches et rouges ; il est nimbé et bénit de la droite ; à ses côtés deux arbres verts très stylisés. En bas de la miniature, sur un fond vert, douze saints portant des manteaux analogues à celui du Christ, et nimbés d'or, écoutent saint Jean.

Sans texte au recto ; les derniers mots du verso sont : « nos met ipsos cupimus quasi... ».

Quatorzième feuillet. — Vocation de saint Jean. — Altamira, fol. 25 verso.

Grande miniature tenant la moitié de la page, et terminée en haut par des motifs d'architecture. Sous l'arcade du milieu le Christ est assis de face sur un trône. D'une main il tient un livre et bénit de la droite. Il est toujours vêtu de ce manteau bleu, rouge et blanc, modelé suivant le corps et faisant de larges taches avec les blancs du parchemin. De chaque côté, sur un fond bistre, deux anges nimbés d'or, aux ailes déployées, vêtus de la même façon, celui de droite portant un livre. Au-dessous, sur une bande vert d'eau, saint

Jean, sans nimbe, entre un ange à gauche et un homme portant un livre à droite, reçoit l'ordre d'écrire l'Apocalypse.

Le texte commence par : « carminibus sed per angelum... », et finit au verso par : « aut alia parte ».

Quinzième feuillet. — L'Adoration des Mages. — Saint-Sever, fol. 12 — Altamira, fol. 13 recto.

Miniature rectangulaire occupant le milieu du feuillet, reliée au haut par deux anneaux de la généalogie de la Vierge, suspendue à une barre verte, terminée par un fleuron jaune clair et bleu. La miniature, bordée de vert, est à fond rouge très vif. La Vierge, habillée d'une robe verte rayée de blanc, porte un grand manteau bleu, également rayé de blanc, dont une partie lui recouvre la tête ; elle est assise sur un trône et tient sur ses genoux l'enfant Jésus, nimbé d'or, vêtu d'une robe jaune claire et tenant de sa main gauche un rouleau. A la gauche de la Vierge, un ange au manteau jaune-ivoire, vêtu d'une tunique verte, se tient debout, une haste rouge, terminée par une boule d'or, dans les mains ; ses ailes sont divisées en quatre parties : le haut est blanc avec des écailles rouges, ensuite une partie bleue, puis une partie rouge, puis une partie verte, sur fond blanc. Un des rois mages, ayant une longue barbe et portant une couronne d'or, est agenouillé devant l'enfant Jésus et lui présente une boule d'or ; au-dessus de sa tête est une étoile jaune sur fond rouge. Le second roi mage, imberbe, est debout et tient un petit coffret d'or ; le troisième roi, barbu, porte une couronne et serre sur sa poitrine un coffret.

Le texte commence par : « Jacob genuit Joseph... », et se termine au verso par : « verbo oris sui interficiet impium. Explicit. ».

Acquis à Paris, en 1905.

Bibl. — H. Florez, *Sancti Beati Presbyteri hispani Liebanensius in Apocalypsin ac plurimas utriusque foederis paginas, commentaria, ex veteribus nonnullisque desideratis patribus, mille retro annis collecta, nanc primum edita.* Matriti M D CC LXX, apud Joachim Ibarra. — T. O. Weigel, étude sur les Apocalypses figurées dans : *Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift.* Leipsig, 1865, 2 vol. in-folio. — Cte A. de Bastard,

Peintures et ornements des manuscrits, Paris, 1869. — A. Bachelin, *Description d'un commentaire de l'Apocalypse, manuscrit du* XII*e* *siècle compris dans la Bibliothèque de son excellence le marquis d'Astorga, comte d'Altamira*. Paris, librairie Bachelin-Deflorenne, 1869, in-8 de 44 pages avec planches. — Ambroise Firmin Didot, *Des Apocalypses figurées, manuscrites et xylographiques*. Paris, A. Firmin Didot, 1870, in-8. — Giry, *La tapisserie de l'Apocalypse de Saint-Maurice d'Angers*; dans *l'Art*, 1876, tome VII, p. 301. — *Catalogue des livres de la Bibliothèque de M. A. Firmin Didot*, Paris, 1879, in-8. — L. Delisle, *L'Apocalypse de Beatus*, dans *Mélanges de Paléographie et de Bibliographie*. Paris, Champion, 1880, in-8. — Samuel Berger, *La Bible française au Moyen Age*. Paris, Imprimerie nationale, 1884, in-8. — Dr Th. Frimmel, *Die Apocalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters*. Wien, 1885. — L. Delisle, *Histoire littéraire de la France*, t. XXXI, 1893, p. 284. — M. Petit, *Les Apocalypses manuscrites du Moyen Age et les tapisseries de la Cathédrale d'Angers*; dans *Le Moyen Age*, 1896. — L. Delisle et P. Meyer, *L'Apocalypse en français au* XIII*e siècle* (B. N. Franç. 403). Paris, Firmin Didot, 1901 (1 vol. de planches). — E. Mâle, *L'Art religieux du* XIII*e siècle en France*. Paris, Armand Colin, 1902, in-4. — Henry Martin, *Les Miniaturistes français*, Paris, Henri Leclerc, 1906, in-8.

L'Apocalypse a beaucoup inspiré les artistes du moyen âge. Les enlumineurs surtout cherchent fréquemment dans ce livre le thème de leurs illustrations, et les manuscrits contenant des apocalypses figurées sont assez nombreux. Un des derniers historiens qui se soient occupés de ces manuscrits, M. Maxence Petit, les a répartis en quatre écoles ou groupes d'origine : le groupe espagnol, le groupe anglo-normand, le groupe des Apocalypses de Trèves et de Bamberg, et le groupe flamand. Deux de ces groupes sont particulièrement importants : le groupe anglo-normand (fort bien représenté par le manuscrit fr. 403 de la Bibliothèque nationale) et le groupe espagnol.

Ce dernier, qu'il serait plus juste d'appeler le groupe de la région pyrénéenne, car son influence se fit sentir non seulement en Espagne mais encore dans tout le Midi de la France, est de beaucoup le plus ancien. Les manuscrits de cette école reproduisent généralement le texte du commentaire de l'Apocalypse de saint Béat, bénédictin espagnol qui était abbé du monastère de Liebana dans les Asturies et vivait à la fin du VIIIe siècle. Les premiers manuscrits de ce commentaire de Beatus sont aujourd'hui perdus, et les plus anciens que nous connaissions remontent seulement à la fin du Xe siècle. M. Léopold Delisle, dans une étude publiée en 1880 dans ses *Mélanges de Paléographie et de Bibliographie*, a pu relever vingt et un de ces manuscrits, dont les principaux sont : le manuscrit de la cathédrale de Girone, de l'extrême fin du Xe siècle ; le manuscrit de l'Église d'Urgel, également du Xe siècle ; le manuscrit de San Millan de la Cogolla, aujourd'hui à l'Académie royale d'histoire de Madrid, du Xe siècle aussi ; le manuscrit de Saint-Sever à la Bibliothèque nationale, du XIe siècle ; le manuscrit du monastère de Saint-Isidore de Léon, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Madrid, du XIe siècle ; le manuscrit de l'abbaye de Silos, aujourd'hui au Musée Britannique ; le manuscrit Didot, acheté en 1879 par le libraire Bernard Quaritch ; le manuscrit de la Bibliothèque nationale (nouv. acq. lat. 1366), et le manuscrit du collège Saint-Barthélemy de Salamanque.

Ces manuscrits de l'école espagnole, outre leur caractère commun de reproduire

le commentaire de Beatus, nous frappent d'abord par les couleurs de leurs miniatures, couleurs très brutales, sauvages même, dont certaines parfois sont d'une grande beauté, comme certains fonds violet ou rouge sombre du manuscrit de Saint-Sever, par exemple. Mais ce qui les caractérise surtout, c'est l'imagination ardente et enflammée qui apparaît dans les peintures qui les décorent. Nous trouvons en général, dans les compositions qui ornent ces manuscrits, une originalité créatrice vraiment étrange, apte entre toutes à rendre la beauté âpre et sauvage de certains passages de l'Apocalypse, et toute différente en tous cas des conceptions beaucoup plus calmes et beaucoup plus réalistes des enluminures du groupe anglo-normand.

Dans le très beau manuscrit de M. Martin Le Roy, qui dut être exécuté dans le Midi de la France, et qui se rattache au groupe pyrénéen, nous retrouvons les principales de ces caractéristiques. Il reproduit le commentaire de Beatus. Les miniatures qui le décorent sont de grandes dimensions et remplissent généralement la moitié des feuillets ; enfin nous relevons également ces couleurs très éclatantes, surtout des jaunes, des verts, des rouges et des bleus. Mais ce qui donne un intérêt tout particulier au manuscrit de M. Martin Le Roy, c'est que les couleurs de ces miniatures, tout en étant très vives, sont plus claires et surtout d'une très belle harmonie ; la différence sur ce dernier point est frappante avec le manuscrit de Saint-Sever, plus ancien, il est vrai, d'un siècle. Il faut remarquer également que les personnages, soit isolés, soit groupés, ont des attitudes hiératiques, qui attestent nettement une influence byzantine. Le miniaturiste a dû certainement posséder une copie plus ancienne présentant cette particularité, ou tout au moins il a dû voir des peintures ou des miniatures byzantines qui l'ont influencé. Nous retrouvons également cette influence dans la manière de draper les vêtements.

Autant que nous pouvons en juger par les reproductions chromolithographiques données par Bachelin en 1869, l'Apocalypse de M. Martin Le Roy se rapprocherait assez du manuscrit qui appartint à M. A. F. Didot, après avoir fait partie de la Bibliothèque d'Altamira. Nous retrouvons dans ce dernier manuscrit des anges dont les ailes, également très stylisées, sont semblables. Les tuniques et les manteaux, drapés de la même façon, présentent les mêmes coloris. Enfin, point très important, si nous prenons les descriptions assez détaillées données par Bachelin, des miniatures du manuscrit Altamira-Didot, nous remarquons que les sujets des miniatures du manuscrit de M. Martin Le Roy coïncident très exactement avec ce dernier ; la composition des scènes est sensiblement la même, sauf quelques détails qui varient parfois très légèrement ; et surtout nous retrouvons presque exactement les mêmes couleurs dans les fonds et les bordures. De plus, l'ordre des sujets semble avoir été identique.

Quant à la date de l'exécution de ce manuscrit, nous devons la placer à l'extrême fin du XIIe siècle. L'écriture assez grosse, très belle et très régulière, est celle de cette période. On ne saurait du reste la dépasser, car nous trouvons dans les vêtements ces étoffes de couleurs vives, sillonnées de traits concentriques, qui rappellent assez exactement les veines de certaines pierres précieuses, que M. Henry Martin a très heureusement proposé d'appeler les plis en agathe, plis qui, d'après lui, cessent avec le XIIe siècle.

34.

ANTIPHONAIRE

Art du Nord de la France, XIVᵉ siècle.

(PLANCHES XXXV à XXXVII.)

Ce manuscrit est un fragment important d'un antiphonaire de la première moitié du XIVᵉ siècle. Il se compose de 28 feuillets de parchemin de $0^m,452$ de haut, sur $0^m,318$ de large.

La très belle décoration de ce manuscrit étant conçue sur un type uniforme, afin d'éviter la monotonie qui résulterait fatalement des redites nécessitées par une description détaillée des mêmes ornements et des mêmes couleurs, nous dirons tout d'abord qu'à l'exception du premier feuillet, d'une décoration un peu différente, nous trouvons sur le recto de chaque page une grande lettre initiale, d'où part une bordure à rinceaux très riche, ornée de feuillages stylisés, de têtes de personnages, de grotesques ou d'animaux qui entourent le côté gauche, le haut et le bas du feuillet. Ces grandes initiales ont toutes les fonds à ornements géométriques de mode au XIVᵉ siècle, et la couleur de ces fonds est bleue ou cinabre; généralement quand le fond principal de l'initiale est bleu, le fond des petits compartiments compris entre le bord de l'encadrement et le tracé extérieur de la lettre est cinabre, et inversement. Parfois, pour certaines lettres, comme l'I par exemple, l'histoire se trouve dans un petit rectangle placé sous l'Initiale.

Ces indications générales une fois données, notre description

portera d'abord sur la scène historiée de chaque initiale, et ensuite sur les différents personnages ou grotesques des bordures, en mentionnant les petites scènes qui s'y trouvent.

Premier feuillet. — I initial. — Presque en haut à gauche du texte, un grand I d'où part une bordure qui encadre le haut de la page. Sous cet I se trouvent sept petits tableaux, placés les uns au-dessus des autres, verticalement au texte ; ils sont enfermés dans un encadrement doré, bordé d'un trait vert, et ont des fonds alternativement cinabre et bleu ; les fonds bleus sont ornés de losanges et de petits ronds rouges, les fonds cinabre sont à petits carreaux ornés de losanges blancs. Ces tableaux représentent les différents épisodes de la création du monde. Dans le premier, en commençant par le haut, pour plus de commodité, Dieu est assis sur un trône bénissant de la main droite et tenant un globe de la main gauche : c'est le repos après la création du monde. Dans le second, Dieu apparaît debout, nimbé et vêtu d'un grand manteau et d'une tunique orange ; il tient dans ses mains une Ève de toute petite taille, tandis qu'Adam est endormi à ses pieds. Dans le troisième, Dieu debout, sous un bouquet d'arbres, vient de créer les animaux. Dans le quatrième, Dieu représenté de la même façon tient un globe de sa main gauche et crée les arbres. Dans le cinquième, Dieu toujours représenté de même, crée le soleil et la lune. Dans le sixième, Dieu est debout et crée la mer. Dans le septième, qui en réalité est le premier, Dieu crée la terre.

En haut de la page nous lisons : « …am quae revelabitur… ». A la fin du verso : « Et factus est homo in animam ».

Deuxième feuillet. — Q initial. — Saint Jean. — Le fond de l'initiale est couleur cinabre, à petits carrés, ornés d'une sorte de treillis losangé. Les pleins de la lettre sont ornés d'entrelacs sur fond d'or. Les coins du carré sur lequel se détache cette initiale sont à fond bleu, ornés d'un treillis losangé et de pointillés rouges et bleu plus clair. Sous une arcature gothique, saint Jean nimbé d'or, vêtu d'une tunique brique, recouverte d'un grand manteau vert d'eau, en train d'écrire, est assis sur un siège gothique. La barre du Q est formée par une

sorte d'oiseau fantastique, à la tête couleur de cinabre, au corps bleu, aux ailes vertes, noires et blanches ; elle constitue le point de départ d'une très belle bordure, sur laquelle nous remarquons entre autres, parmi des branches de feuillage, une tête de femme dans un rinceau, des oiseaux et un chien.

En haut de la lettre, d'une main différente, à gauche dans la marge, une miniature représente un chevalier du XIV[e] siècle, armé de pied en cap, tenant son fanion de la main droite, et la main gauche appuyée sur un écu aux armes du comté de Flandre.

En haut de la page nous lisons : « apostolus cui revelata sunt secreta ». A la fin du verso : « dominus panem te... ».

Troisième feuillet. — H initiale. — Lapidation de saint Étienne. — Le fond de l'initiale est bleu ; il est recouvert d'une sorte de treillis losangé, orné de cercles bleus et blancs, les pleins de l'*h* sont ornés de fleurs stylisées, vermillon, les coins sont cinabre, ornés de petits carrés blancs. Saint Étienne est représenté agenouillé, nimbé d'or, les mains jointes, vêtu d'une tunique gris-vert clair, entre deux hommes qui lui lancent des pierres ; celui de droite porte une tunique orange, celui de gauche une tunique mauve clair. Sur la droite, un personnage assis, la main gauche levée, suit attentivement la scène. Au-dessus, la main de Dieu sortant des nuages. La bordure est ornée de feuillages et d'animaux.

En haut de la page nous lisons : « jam concupiscenti animo... ». A la fin du verso : « desiderata... ».

Quatrième feuillet. — Q initial. — Noé. — Le fond de l'initiale est cinabre, orné de petits carrés blancs, recouverts d'une sorte de treillis losangé ; les pleins de la lettre sont ornés de fleurs stylisées couleur vermillon et de quadrilobes sur fond d'or ; les coins de l'encadrement sont bleus, losangés, et ornés de points rouges et bleu clair. Noé est représenté construisant son arche ; le patriarche, vêtu d'une tunique gris-vert, porte les cheveux longs et la barbe longue également bouclée ; il façonne son arche, qui a la forme d'une barque ordinaire, à coups de hache. Sur la bordure nous remar-

quons en haut un animal fantastique à tête de moine, en bas un homme à jambes de bête, brandissant une massue, et un peu plus loin, à droite, un chasseur tirant de l'arc sur un oiseau.

En haut de la page, nous lisons : « *o.u.a.e.* — Ponam arcum ». A la fin du verso : « in nubibus celi ».

Cinquième feuillet. — A initial. — Le martyre de quatre saintes. — Le fond est bleu, orné d'une sorte de treillis losangé et de petites croix rouges. Les montants de l'*a* sont ornés de fleurs stylisées, couleur vermillon; dans l'espace compris entre l'encadrement et l'extérieur de la lettre, de petits carrés sur un fond cinabre. Deux des saintes sont déjà tuées, leurs têtes sont tombées à terre; les deux autres, vêtues de tuniques vert clair et mauve-rosé, sont agenouillées les mains jointes aux pieds de deux hommes vêtus de manteaux oranges, qui vont les décapiter. L'un des bourreaux tient des deux mains son glaive qu'il fait tournoyer en l'air; l'autre a déjà abattu le sien sur le cou d'une des saintes, et dans l'effort qu'il fait son mantelet s'est relevé. A remarquer sur la bordure, au bas de la page, une très jolie silhouette de femme, vêtue d'une robe vert-bleu, en train de dévider sa quenouille, dont un chien porte la navette dans sa gueule.

En haut de la page, nous lisons : « mirificavit... ». A la fin du verso : « perpetuas. Anima... ».

Sixième feuillet. — H initiale. — La Nativité. — Le fond est bleu, à petits carrés, dont les uns sont plus clairs, le tout recouvert par une sorte de treillis losangé, à petites croix rouges. Les pleins de l'*h* sont ornés de fleurs stylisées couleur vermillon. A l'extérieur de l'*h*, de petits carrés recouverts de losanges blancs sur un fond cinabre. L'enfant Jésus est dans une crèche, supportée par une sorte d'architecture gothique. Au-dessus de lui, l'âne et le bœuf mangent à un râtelier de chaque côté duquel est disposé un rideau. Au-dessous de l'enfant Jésus, la Vierge nimbée d'or est couchée et détourne la tête. Saint Joseph coiffé d'un bonnet est assis à ses pieds, la tête appuyée

sur le manche de son bâton. Sur la bordure nous remarquons un singe tirant de l'arc.

En haut de la page, nous lisons : « propterea benedixit ». A la fin du verso : « Diffusa est gratia in labiis tuis ».

Septième feuillet. — I initial. — Scène de martyre. — Le fond est bleu à petits carreaux à deux tons, recouverts d'une sorte de treillis losangé orné de petites croix rouges. Un saint est agenouillé devant un bourreau qui le frappe de son glaive sur le cou. Le saint est nimbé d'or, il a les mains jointes et est vêtu d'un manteau mauve clair, sur une tunique orange. Le bourreau porte également une tunique orange. Dans le haut de la miniature, à gauche, une tête nimbée. Sur la tige de l'I très ornée, nous remarquons dans quatre médaillons à fond d'or et en forme d'amande, quatre animaux musiciens : un singe jouant de la viole, un lapin jouant de la cornemuse, un chat jouant d'une sorte de tambourin, un autre chat soufflant dans une trompette. Sur la bordure, d'autres animaux et des grotesques.

En haut de la page, nous lisons : « Scuto bonae volontatis ». A la fin du verso : « et constituit eum in pace ».

Huitième feuillet. — D initial. — Sainte Agnès. — Le fond est couleur cinabre à petits carrés, recouvert d'un treillis losangé et orné de chaînettes blanches. Les pleins de la lettre sont ornés de fleurs stylisées d'une tonalité mauve-gris ; les coins du carré à l'extérieur de la lettre sont bleus, losangés, avec de petits ornements rouges. Sainte Agnès se tient debout, nimbée, vêtue d'un grand manteau rouge doublé d'hermine, qu'elle soulève de sa main droite ; de la gauche elle tient une palme. A ses pieds un bénédictin agenouillé, de profil à gauche. Sur la bordure, des oiseaux, des rinceaux de feuillage, et des grotesques dont un, coiffé d'un capuchon rouge, souffle de la trompette. A la hauteur de la lettre historiée nous lisons dans la marge, écrit par le rubricateur : domino.

En haut de la page nous lisons : « cepi et sanguis ejus ».

A la fin du verso nous lisons : « Ex ejus ore sus... ».

Neuvième feuillet. — H initiale. — Le Baptême de Notre-Seigneur. — Le fond est bleu, orné de petits carrés bleus plus clairs, le tout losangé bleu-clair et pointillé de rouge. Les pleins de l'*h* sont ornés de ces mêmes fleurs stylisées, couleur bleu pâle et blanc ; les coins de l'encadrement sont couleur cinabre, à petits carrés plus clairs, le tout losangé.

Jésus-Christ est représenté debout, nimbé, le bas du corps dans l'eau figurée par une vague peuplée de poissons. A sa gauche saint Jean-Baptiste nimbé d'or, les cheveux et la barbe frisés, vêtu d'un manteau brun, est debout, la main gauche sur le bras droit du Christ, et la droite élevée dans un geste de bénédiction. A la droite du Christ, un ange nimbé vêtu d'une tunique grise, tient dans ses deux mains la tunique du Christ. Du haut des nuages apparaît une colombe, la tête nimbée.

Sur la bordure nous remarquons, en plus des rinceaux de feuillages, une tête et des animaux dont un chien chassant un lièvre.

En haut de la page nous lisons : « Omnis terra adoret ». A la fin du verso nous lisons : « sapienter *E.u.o.a.e.* ».

Dixième feuillet. — T initial. — Isaac et Esaü. — Le fond est couleur cinabre, à petits carreaux, recouvert d'une sorte de treillis losangé. Les pleins du T sont ornés de fleurons stylisés couleur vermillon ; dans le coin, le fond est bleu, avec des ornements rouges, le tout losangé.

Isaac couché dans un lit, les cheveux très longs et bouclés, la tête sur un oreiller, le corps recouvert d'un drap bleu, étend la main gauche vers son fils Esaü, très jeune, les cheveux bouclés et vêtu d'une tunique verte, un arc et une flèche dans la main gauche ; il lui dit d'aller à la chasse et de lui rapporter du gibier. Sur la bordure, des rinceaux de feuillages, des animaux et des grotesques ; en bas un évêque à mi-corps, mitré, vêtu d'un manteau brun violacé et bénissant de la droite un singe agenouillé devant lui.

En haut de la page, nous lisons : « ...cendit in montem ». A la fin du verso nous lisons : « iste non est hic ali ».

Onzième feuillet. — E initial. — La Tentation de Notre-Seigneur. — Le fond est cinabre, à petits carreaux et losangé. Les pleins de l'E sont ornés de fleurons stylisés, couleur vermillon ; dans les coins le fond est bleu, avec des points rouges et est losangé. Jésus-Christ est debout de profil à gauche. Il porte un nimbe crucifère, un manteau gris-bleu bordé d'orange, sur une tunique blanche : de l'index de sa main gauche il fait un signe au diable qui se tient devant lui. Le démon est figuré par un corps d'homme à pattes de bouc, très poilu, avec des têtes de bêtes au ventre et aux deux genoux ; il a une tête de chat barbue et surmontée de deux cornes. Sur la bordure, des animaux.

En haut de la page nous lisons : « ...no deo nostro ». A la fin du verso nous lisons : « acceptabile ecce nunc ».

Douzième feuillet. — E initial. — Personnage en prière. — Le fond couleur cinabre est losangé et est orné de fleurs de lys vermillon. Les pleins de l'E sont ornés de fleurons stylisés, couleur vermillon. Les coins sont bleu clair et losangés. Un personnage à la barbe longue et frisée, coiffé d'une sorte de barrette, les deux mains jointes, vêtu d'un grand manteau grisaille, est agenouillé en prière. Au milieu de nuages Dieu lui apparaît, bénissant de la main droite et tenant un globe de la main gauche. Aux pieds du personnage agenouillé, un petit chien. Sur la bordure, des rinceaux de feuillages, des animaux et des grotesques.

En haut de la page nous lisons : « curvabitur omni genu ». A la fin du verso nous lisons : « omnia peccata nostra ».

Treizième feuillet. — C initial. — Illustration du passage : « Canite tuba in Syon, vocate gentes ». Le fond est bleu, à petits carreaux, recouverts d'une sorte de chaînette blanche. Les pleins du C sont ornés d'entrelacs ; dans les coins de l'encadrement le fond est couleur cinabre, à petits carreaux et losangés. Un grand personnage barbu, coiffé d'une sorte de barrette, vêtu d'une tunique orange, sous

un manteau gris-brun, souffle dans une trompette; un groupe de personnages plus petits, vêtus de tuniques vert d'eau et orange l'écoutent. Sur la bordure, des grotesques dont un souffle dans une trompette; au bas, à droite, un forgeron.

En haut de la page après l'initiale nous lisons : « Canite tuba in Syon ».

A la fin du verso : « usque quo ».

Quatorzième feuillet. — I initial. — L'entrée de Notre-Seigneur à Jérusalem, le jour des rameaux. — Le fond est cinabre, à petits carreaux et losangé. Cette petite scène se trouve au bas du feuillet à gauche, au-dessous de l'I initial, dans un petit tableau rectangulaire. Notre-Seigneur nimbé, bénissant de la droite, tenant un livre de la gauche, vêtu d'une tunique grise tirant sur le vert, monté sur une ânesse, s'avance vers Jérusalem figurée par une architecture gothique en grisaille, avec des parties vertes et bleues. A l'entrée de la ville, un personnage vêtu d'une tunique orange, étale sous les pieds de l'ânesse une étoffe mauve clair, tandis que d'autres personnages jettent des palmes du haut des murailles. Derrière le Christ, deux apôtres nimbés, habillés de tuniques orange, recouvertes de manteaux bleus et violets. L'I orné d'entrelacs tient presque toute la marge à gauche.

En haut de la page nous lisons : « cognoverit vias meas ». A la fin du verso nous lisons : « in die mala confundam ».

Quinzième feuillet. — S initiale. — Le massacre des Innocents. — Le fond cinabre est à petits carreaux et losangé. Les pleins de l'S sont ornés de fleurons stylisés bleus et blancs. Les coins de l'encadrement sont à fond bleu, avec de petits motifs rouges et losangés. Des soldats coiffés du heaume et portant des hauberts recouverts de tuniques orange et vertes, massacrent des enfants qu'ils arrachent des bras de leurs mères ; une de celles-ci est agenouillée et tient la tête de son enfant dans ses mains. Sur la gauche Hérode, couronné, vêtu d'un grand manteau gris clair, regarde la scène ; il porte de sa main gauche un sceptre terminé par une fleur de lys, et de la droite

fait un geste de commandement. Sur la bordure, des grotesques et des rinceaux de feuillages.

En haut de la page nous lisons : « Mirabilem deum ». A la fin du verso nous lisons : « sanguinem sanctorum ».

Seizième feuillet. — F initiale. — Saint Benoît. — Le fond est cinabre, à petits carreaux et losangé. Saint Benoît, se tient debout, nimbé, un livre dans la main droite, sa crosse dans la main gauche ; à ses pieds, deux bénédictins de taille beaucoup plus petite sont agenouillés, les mains jointes. Sur la bordure, des médaillons avec des têtes, des animaux et des grotesques.

En haut de la page nous lisons : « *E.u.o.a.e.* Relicta domo ». A la fin du verso nous lisons : « traditus a parentibus fuerat ».

Dix-septième feuillet. — E initial. — Un évêque. — Le fond est bleu, orné de fleurs de lys bleues et rouges disposées en carré. Sur la partie pleine de l'E les entrelacs sont bleus et jaunes sur fond d'or. Dans les coins de l'encadrement le fond est cinabre avec des carrés blancs et des ronds rouges. Un évêque, mitré, revêtu d'un long manteau, est agenouillé les mains jointes devant un autel surmonté d'un crucifix. Sur la bordure, des grotesques.

En haut de la page nous lisons : « sua ad supplicia ideo ». A la fin du verso nous lisons : « domino meo sede a dextris me ».

Dix-huitième feuillet. — Q initial. — Saint Paul sur le chemin de Damas. — Le fond bleu est à petits carreaux avec des ornements ronds, rouges et bleus, et il est losangé. Les pleins de la lettre sont ornés de fleurons stylisés, couleur vermillon. Les coins de l'encadrement sont couleur cinabre et losangés. Saint Paul, tombé à terre avec son cheval, se retourne pour contempler Dieu qui lui apparaît dans un cercle de nuages bleus et blancs, bénissant de la droite et tenant le globe de la gauche. Un orage est figuré par de gros traits et semble tomber des nuages sur le saint. Sur la bordure, des animaux et des grotesques.

En haut de la page nous lisons : « ...lationum extollat me ». A la fin du verso nous lisons : « Ne magnitudo reve.... ».

Dix-neuvième feuillet. — Saint André. — Le fond du petit tableau qui se trouve en bas, au milieu de la bordure, est bleu à petits carreaux et losangé. Le miniaturiste, sans doute par erreur, a représenté saint André crucifié la tête en bas, comme on représente généralement saint Pierre. Le saint est nimbé et a le corps enveloppé dans une tunique verte, serrée à ses chevilles par une corde que tire un bourreau vêtu d'une tunique orange. A gauche un groupe de femmes contemple cette scène, à droite deux hommes regardent aussi. Sur la bordure, des grotesques et des animaux. Nous remarquons contre le tableau un bénédictin, priant les mains jointes.

Nous lisons en haut de la page : « *E.u.o.u.a.e.* relictis retibus secuti ». A la fin du verso nous lisons : « piscatores hominum ».

Vingtième feuillet. — O initial. — Consécration ou bénédiction d'une église. — Le fond est bleu, losangé avec des points rouges. Les pleins de l'O sont ornés de fleurons stylisés couleur vermillon ; les coins de l'encadrement sont cinabre à petits carrés et losangés. A l'entrée d'une église gothique un évêque, mitre en tête, vêtu d'une aube blanche, jette de la main droite de l'eau bénite avec un goupillon ; derrière lui un diacre se tient debout portant le vase d'eau bénite. En bas de la bordure des singes jouant aux boules.

En haut de la page nous lisons : « Tollite portas principes vestras ». A la fin du verso nous lisons : « venite ».

Vingt et unième feuillet. — P initial. — L'enfer. — Le fond est cinabre à petits carreaux et losangés. Les pleins du P sont ornés de fleurons, vermillon ; les coins de l'encadrement sont ornés de ronds rouges, et losangés. Un vieillard barbu, coiffé d'une sorte de barrette, vêtu d'une tunique rouge, recouverte d'un manteau gris-vert, se tient à l'entrée de l'enfer, figuré par la porte noire d'un édifice gothique, tenue dans la gueule d'un dragon. Sur la bordure, des oiseaux

et des grotesques. En bas, des singes faisant manœuvrer un piège à oiseaux.

En haut de la page nous lisons : « gaudens in domum suam ». A la fin du verso nous lisons : « suscepit illum ».

Vingt-deuxième feuillet. — D initial. — Une sainte. — Le fond est cinabre à petits carreaux et losangé. Les pleins du D sont ornés de fleurons stylisés, vermillon ; le fond des coins de l'encadrement est bleu. Une sainte, portant le costume des bénédictines, se tient debout, un reliquaire à la main gauche et un livre dans la main droite. A ses pieds, une bénédictine est agenouillée sous un arbre, les deux mains jointes. Sur la bordure, des têtes dans des rinceaux, et des grotesques dont deux semblent lutter.

En haut de la page nous lisons : « pulchritudine tua ». A la fin du verso : « Specie tua ».

Vingt-troisième feuillet. — A initial. — Le martyre de sainte Agathe. — Le fond est bleu, avec des ornements rouges, et losangé. Les pleins de la lettre sont ornés de fleurons stylisés, vermillon.

La sainte, nimbée, est représentée nue jusqu'à mi-corps, suspendue par les bras à une croix, tandis que deux bourreaux, celui de gauche vêtu d'une tunique verte, celui de droite vêtu d'une tunique orange, lui arrachent les seins avec des cisailles. Sur la bordure, des animaux, des têtes dans des rinceaux ; en bas, deux grotesques joutant ; sur l'écu de celui de droite nous retrouvons le lion de Flandres, déjà vu sur l'homme armé du deuxième feuillet.

En haut de la page nous lisons : « in qua servitus Christi ». A la fin du verso nous lisons : « et in nomen ejus ».

Vingt-quatrième feuillet. — Q initial. — Le Christ et saint Pierre. — Le fond est bleu losangé, orné de pointillé rouge. Les pleins de la lettre sont ornés de fleurons stylisés, vermillon ; les coins de l'encadrement sont ornés de petits carreaux sur un fond cinabre et losangé. Le Christ debout, vêtu d'une tunique verte, recouverte d'un manteau gris bordé d'orange, cause avec deux de ses disciples

dont le premier est saint Pierre. Saint Pierre est vêtu d'un manteau orange doublé de vert, et tient un livre dans sa main gauche. Le Christ lui dit : « Tu es pierre et sur cette pierre je bâtirai mon église ».

En haut de la page nous lisons : « ...tem et laudentem deum ». A la fin du verso nous lisons : « celis. Et tibi ».

Vingt-cinquième feuillet. — E initial. — Le Christ donnant à ses disciples la mission d'évangéliser le monde. — Le fond de l'E est bleu, losangé, relevé de pointillé blanc et rouge ; les pleins de l'initiale sont ornés de fleurons stylisés, vermillon ; les coins de l'encadrement sont ornés de petits carreaux sur fond cinabre, et losangé. Le Christ se tient debout, la tête couronnée d'un nimbe crucifère, vêtu d'une tunique verte, recouverte d'un manteau brun, doublé orange. Il élève la main droite dans un geste de bénédiction, et tient un livre de la main gauche. Ses cheveux et sa barbe sont longs et bouclés. A sa droite les deux disciples également nimbés d'or, les cheveux longs et bouclés, portent des vêtements de la même couleur que ceux du Christ.

En haut de la page nous lisons : « In omnem terram ». A la fin du verso nous lisons : « cum deo Abraham ».

Vingt-sixième feuillet. — M initiale. — L'Annonciation. — Le fond est cinabre, orné de petits carreaux et losangés. Les pleins de la lettre sont vermillon, ornés de fleurons stylisés. Les coins de l'encadrement ont un fond bleu, losangé. Dans le compartiment de gauche, l'ange Gabriel, nimbé d'or, ses ailes se rejoignant presque derrière sa tête, est vêtu d'une tunique orange et d'un grand manteau gris doublé de vert. Il se tourne vers la Vierge, lui montrant de la main droite le philactère qu'il tient dans sa main gauche et lui annonçant qu'elle sera mère du Christ. Dans le compartiment de droite, la Vierge debout la tête coiffée d'un voile blanc, surmonté du nimbe d'or, drapée dans un manteau bleu sombre doublé d'orange, écoute l'ange la tête légèrement inclinée ; elle tient un livre dans sa main droite et élève légèrement la gauche. A terre, entre la Vierge et l'ange, un lys dans un vase.

mêmes grotesques, mêmes personnages; enfin, dans les initiales nous retrouvons des histoires d'une conception analogue. M. Vitzthum a également rapproché notre antiphonaire du *Psautier* d'Oxford (Bodl. Douce 5, 6), dont M. Nicholson, s'appuyant sur les armoiries qu'il renferme, a pu faire une œuvre flamande. D'autres comparaisons avec d'autres manuscrits, tels que le *Psautier* de Guy de Dampierre, de la Bibliothèque royale de Bruxelles (n° 10607), et l'*Histoire d'Alexandre* de la même bibliothèque (n° 11040), ont également confirmé M. Vitzthum dans son opinion.

Ces rapprochements sont en effet des plus intéressants et l'hypothèse très séduisante; mais ceci dit, il nous semble que M. Vitzthum a peut-être limité trop étroitement le pays d'origine de ce volume. A cette date il est très difficile de limiter les travaux des miniaturistes à une province lorsque l'on n'a pas un document formel y autorisant. Et il ne faut pas oublier que certaines œuvres exécutées en France sont très voisines d'autres exécutées en Flandres. Nous n'en citerons que deux, qui peuvent être rapprochées de l'antiphonaire de M. Martin Le Roy. La première est un psautier exécuté en Picardie ou en Artois, qui fut exposé en 1907 à l'Exposition des portraits, à la Bibliothèque nationale. Ce manuscrit (ms. lat. 10435) est de la fin du XIIIe siècle, et M. C. Couderc a pu établir qu'il avait été fait dans le Nord de la France, grâce aux noms des personnages représentés. Or sa décoration contient le germe de celle de l'antiphonaire. Nous y retrouvons en effet les mêmes rinceaux, les mêmes bordures, beaucoup moins développées, c'est vrai, mais très suffisamment annoncées; enfin les petits personnages placés en bas des pages sont traités de la même façon.

Une autre œuvre dont nous pouvons rapprocher l'antiphonaire de M. Martin Le Roy est le fameux Bréviaire de Belleville, exécuté pour Olivier de Clisson et sa femme Jeanne de Belleville (Bibl. nat. ms. lat. 10283 et 10284). Nous retrouvons dans ce livre célèbre des bordures très riches et très belles, voisines de celles de l'antiphonaire, et aussi le même luxe de rinceaux et de feuillages. Dans les petites scènes qui le décorent nous voyons des personnages traités pareillement, avec des types analogues quoique parfois plus vivants et plus réalistes. Or ce bréviaire de Belleville a été exécuté pour le connétable de Clisson avant 1342, et grâce à la découverte de M. L. Delisle nous savons que ce sont des enlumineurs français, Jean Pucelle, Ancelet de Cens et Jacquet Maci, qui y ont travaillé.

Ainsi voilà deux manuscrits, l'un enluminé en Picardie ou en Artois, l'autre sorti de l'atelier parisien de Pucelle, que nous pouvons rapprocher de l'antiphonaire de M. Martin Le Roy. Aussi nous semble-t-il qu'il faille un peu élargir la conclusion de M. Vitzthum, et dire seulement que ce manuscrit est une œuvre du Nord de la France, en donnant à ce terme une extension assez large.

Quant à la date de son exécution, sans tenir compte aucunement de la date très fantaisiste donnée par le Catalogue de la Collection Weigel, écartée du reste par M. Vitzthum, nous croyons pouvoir la placer dans la première moitié du XIVe siècle.

34 *bis*.

LIVRE D'HEURES DE JEANNE DE FRANCE

Art français, milieu du xve siècle.

(Planche XXXVII *bis*.)

Le manuscrit se compose de 336 feuillets de parchemin, mesurant 108 millimètres de haut, sur 70 de large. Tous les feuillets du manuscrit sont entourés d'une bordure de fleurs et de feuillages rehaussés d'or, des plus riches ; il n'y a d'exception que pour quelques feuillets ornés de miniatures qui remplissent toute la page. Nous les mentionnerons spécialement en décrivant ces miniatures.

Au folio 1 commence le calendrier ; chaque mois occupe le recto et le verso d'un feuillet. Tous ces feuillets étant ordonnés de la même façon et encadrés d'une bordure analogue, nous décrirons seulement les petits médaillons qui se trouvent au bas des pages, au recto et au verso.

Au folio 1, le mois de janvier. — Au bas de la page dans un médaillon rond, un personnage est à table, au coin du feu, vêtu d'une robe bleue et coiffé d'un bonnet; un valet lui sert un plat. Au verso, dans un médaillon rond, le signe du Verseau, figuré par un personnage arrosant une prairie.

Au folio 2, le mois de février. — Au bas de la page, dans un médaillon rond, un vieillard au coin de son feu, les mains approchées

de la flamme; c'est bien « le vieillard qui se siet au feu, en chauffant ses pieds, pour ce que adonc le froid est en sa vigueur, pour ce que le soleil est trop loing de nous ». Au verso, dans un médaillon rond, à fond brique, à ornements rouges, le signe des Poissons, figuré par deux poissons d'argent.

Au folio 3, le mois de mars. — Au bas de la page, dans un médaillon rond, deux vignerons sont en train de tailler une vigne. Au verso, dans un médaillon rond, le signe du Bélier.

Au folio 4, le mois d'avril. — Au bas de la page, dans un médaillon rond, un jeune seigneur tenant une branche fleurie dans sa main droite, se promène avec une jeune dame dans une prairie en fleurs où il y a quelques arbres. Au verso, dans un médaillon rond, à fond bleu relevé d'ornements d'or, le signe du Taureau.

Au folio 5, le mois de mai. — Au bas de la page, dans un médaillon rond, sur un fond d'arbres verts, un jeune seigneur et une jeune dame à cheval. Au verso, dans un médaillon rond, sur un fond bleu à ornements d'or, le signe des Gémeaux, figuré par un homme et une femme nus tenant un écu à fond de gueules, aujourd'hui gratté.

Au folio 6, le mois de juin. — Au bas de la page, dans un médaillon rond, un paysan coiffé d'un chapeau de paille est en train de faucher un pré. Au verso, dans un médaillon rond, le signe du Cancer, figuré par une écrevisse.

Au folio 7, le mois de juillet. — Au bas de la page, dans un médaillon rond, deux moissonneurs en train de couper le blé. Au verso, dans un médaillon rond à fond pourpre foncé, relevé d'ornements d'or, le signe du Lion.

Au folio 8, le mois d'août. — Au bas de la page, dans un médaillon rond à fond bleu, à ornements d'or, deux paysans en train de battre le blé à coups de fléaux. Au verso, dans un médaillon rond à fond pourpre, à ornements d'or, le signe de la Vierge, figuré par une jeune femme tenant une palme.

Au folio 9, le mois de septembre. — Au bas de la page, dans un médaillon rond, un paysan, debout dans un cuvier, est en train de fouler le raisin, tandis qu'un autre verse d'une hotte des grappes de

raisin dans le cuvier. Au verso, dans un médaillon ovale, à fond bleu relevé d'ornements d'or, le signe des Balances, figuré par une femme debout tenant des balances dans sa main droite.

Au folio 10, le mois d'octobre. — Au bas de la page, dans un médaillon rond, un paysan en train de semer dans un champ labouré. Au verso, dans un médaillon rond, sur fond pourpre à ornements rouges, le signe du Scorpion, figuré par un crabe.

Au folio 11, le mois de novembre. — Au bas de la page, dans un médaillon rond, un bois de chêne et un personnage abattant des glands pour ses pourceaux. Au verso, dans un médaillon rond, sur un fond pourpre à ornements d'or, le signe du Sagittaire, figuré par un centaure tirant de l'arc.

Au folio 12, le mois de décembre. — Au bas de la page, dans un médaillon rond à fond bleu, à ornements d'or, un boucher tue un porc à l'aide d'une cognée. Au verso, dans un médaillon rond, à fond pourpre relevé d'ornements d'or, le signe du Capricorne, figuré par une chèvre sortant d'une coquille d'escargot.

Au folio 13 commencent les extraits des Évangiles. — Saint Jean l'Évangéliste, vêtu d'une tunique bleue recouverte d'un manteau rose lie-de-vin, est assis sur un rocher, au bord de l'île de Pathmos, et est en train d'écrire sur un rouleau de parchemin placé sur ses genoux; il a la figure très pâle et est nimbé d'or. A sa gauche, un aigle doré tient dans son bec une sorte d'encrier. Derrière saint Jean, les rochers de l'île tout verdoyants; devant l'île deux petits cygnes; derrière, à gauche, un navire et dans le fond, sur l'autre rive, un château très important.

A droite, dans la marge, un écu en losange aux armes de Jean II de Bourbon et de Jeanne de France. Au bas, au milieu de la bordure, un autre écu en losange aux armes de Jean II de Bourbon et de Catherine d'Armagnac.

Au folio 16, saint Luc. — Sous une arcature gothique, dont le fond est revêtu d'une étoffe rouge, relevée d'ornements d'or, saint Luc, vêtu d'une tunique d'or recouverte d'un manteau bleu, est assis, le pied droit posé sur un banc. Il écrit sur une bande de parchemin placée sur son genou droit. Sa tête nimbée d'or est blanche ; à sa

droite, agenouillé, le taureau ailé ; le carrelage est vert à deux tons.

Les mêmes armoiries que celles qui se trouvent au folio 13 sont placées dans la même disposition.

Au folio 18 verso, saint Mathieu. — Dans une salle gothique à ogives dorées, s'ouvrant par une grande baie sur un très joli fond de verdure et d'eau que termine la silhouette d'une architecture bleue, saint Mathieu est assis sur un siège doré, vêtu d'une tunique bleue recouverte d'un manteau rose rehaussé d'or; il est nimbé et porte une barbe frisée. Il élève la plume qu'il tient dans sa main droite à hauteur de ses yeux et se prépare à écrire sur la bande de parchemin placée sur ses genoux, sur laquelle nous lisons : Matheum. A sa gauche, un ange, vêtu d'une tunique blanche, ayant des ailes blanches et or, est agenouillé lui présentant une écritoire.

Mêmes armoiries et à la même place qu'au folio 13.

Au folio 21, saint Marc. — Sous une arcature gothique soutenue par une colonnette ornée d'une statue, et ayant un fond analogue à celui de la miniature représentant saint Luc, saint Marc est assis, vêtu d'une tunique bleue recouverte d'un manteau jaune d'or; il est en train d'écrire sur une banderole de parchemin. Le lion ailé, tout doré, est à sa gauche; petit carrelage vert à deux tons.

Mêmes armoiries et à la même place qu'au folio 13.

Au folio 23, la crucifixion. — Miniature en hauteur, arrondie du haut. Sur un fond de paysage, avec au premier plan des terrains coupés verticalement, ensuite un fleuve et dans le lointain la silhouette d'une cité peinte en bleu et or, la scène de la Crucifixion. Le Christ a le corps très pâle et très blanc, assez allongé; le bois de la croix est épais. Au pied de la croix, à droite, saint Jean, tenant un livre, nimbé d'or plein; à gauche la Vierge, vêtue d'une robe blanche, pleure. A terre, devant la croix, des ossements; au-dessus de la croix, la lune et le soleil.

Les mêmes armoiries que celles du folio 13 sont placées dans la même disposition.

Au folio 27, la Vierge et l'enfant. — Miniature en hauteur, arrondie du haut. Sur un fond formé d'une étoffe bleue à ornements dorés de forme ronde, la Vierge se tient debout, donnant le sein à

Sur la bordure, un homme monté sur des échasses, des animaux et des grotesques.

En haut de la page nous lisons : « Ave Maria gratia plena ». A la fin du verso nous lisons : « veniet in potestate magna ».

Vingt-septième feuillet. — D initial. — Le roi David. — Le fond est cinabre à petits carreaux et losangé ; les pleins du D sont ornés de fleurons stylisés, couleur mauve et blanc ; les coins de l'encadrement ont un fond bleu losangé orné de petits cercles rouges. Le roi David est représenté couronné, les mains jointes, vêtu d'un grand manteau gris-vert et d'une tunique orange ; il prie devant un autel. Au-dessus de lui, dans un cercle de nuages gris-blanc, sur un fond d'or, l'Éternel avance la droite dans un geste de bénédiction et tient un globe de sa main gauche ; de chaque côté, des nuages entourés de flammes.

Sur la bordure, des grotesques, des têtes dans des rinceaux, des animaux.

En haut de la page nous lisons : « venite. Domine ». A la fin du verso nous lisons : « Et in psalmis jubilemus ».

Vingt-huitième feuillet. — V majuscule. — Joseph et ses frères. — Le fond est bleu, losangé, orné de petits points rouges et de cercles blancs. Les pleins du V sont vermillon, ornés de fleurons stylisés. Le fond des coins de l'encadrement est cinabre, à petits carreaux. Joseph se tient debout, vêtu d'une robe de bure brune ; il écarte les deux mains et parle à ses frères, agenouillés devant lui, les mains jointes, coiffés du bonnet conique des juifs et portant des vêtements bruns, bleus et orange. Entre Joseph et ses frères il y a un arbre. Sur la bordure, des animaux, des grotesques et des têtes dans des rinceaux.

En haut de la page nous lisons : « unum de mercennariis ». A la fin du verso nous lisons : « filium meum ».

A côté de ces grandes initiales historiées nous remarquons dans le texte des initiales plus petites, bleues ou rouges.

Les initiales noires dans le texte servent souvent de point de

départ à des figurations de têtes, très sommairement indiquées par quelques traits.

Ancienne collection Weigel. Acquis à Paris, en 1906.

Bibl. — Cte A. de Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits*. Paris, 1869. — Léopold Delisle, *Notice de douze livres royaux du* XIIIe *et du* XIVe *siècle*. Paris, Imprimerie nationale, 1902, in-4, pl. — Léopold Delisle, *Catalogue des manuscrits à peintures de l'Exposition des Primitifs français, exposés à la Bibliothèque nationale*. Paris, 1904, in-8, pl. — Henri Bouchot, *Les Primitifs français 1292-1500*. Paris, 1904, in-8. — Henry Martin, *Les Miniaturistes français*. Paris, 1906, in-8. — Georg Graf Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei, von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois, und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa*. Leipzig, 1907, in-8. — Georg Graf Vitzthum, *Eine Miniaturhandschrift aus Weigelschem Besitz*. Leipzig, 1907, in-4. — C. Couderc, *Catalogue des portraits enluminés exposés à la Bibliothèque nationale*. Paris, 1907, in-8. — Cte Paul Durrieu, *La peinture en France au* XIVe *siècle*, dans l'*Histoire de l'Art* publiée sous la direction d'André Michel, tome III, 1907.

La décoration de ce manuscrit est des plus belles et des plus riches ; nous sommes en présence d'un manuscrit destiné à la chapelle d'un prince ou d'un monastère. Nous penchons pour la seconde hypothèse, étant donné les miniatures où nous voyons des bénédictins ou des religieuses de l'ordre de saint Benoît, mais actuellement il n'est guère possible de préciser plus.

M. Vitzthum qui a consacré une étude très intéressante à cet antiphonaire dans une plaquette intitulée : *Eine Miniaturhandschrift aus Weigelschem Besitz*, en a fait une œuvre flamande. Il appuie son jugement sur deux points : le premier est l'écu aux armes des comtes de Flandres, que porte le chevalier armé du deuxième feuillet, écu que nous retrouvons au bas du 23e feuillet, sur l'un des deux petits personnages en train de jouter ; et ce détail l'amène à conclure que ce manuscrit a pu être commandé ou donné par un comte de Flandres, ou bien fait pour un monastère dépendant des comtes de Flandres. L'hypothèse est très ingénieuse, mais ces armoiries ne nous paraissent pas suffisantes pour trancher la question. A les examiner, il semble en effet que ces deux écus, comme au reste le chevalier qui porte le premier, soient légèrement postérieurs aux miniatures, de quelques années seulement peut-être ; de plus, dans son état actuel, le manuscrit est trop fragmenté pour que l'on puisse s'appuyer sur cet indice purement d'ordre décoratif ; rien ne prouve en effet que si nous avions le manuscrit intégral, nous n'aurions pas trouvé des armoiries d'autres familles, exécutées dans un même but de décoration, et qui auraient pu amener à des conclusions différentes.

Le second argument, plus important à notre avis, employé par M. Vitzthum est le rapprochement qu'il a pu faire de l'antiphonaire de M. Martin Le Roy et de quelques manuscrits d'origine flamande. C'est d'abord les *Horae*, du Trinity College de Cambridge (B 11, 22), qui offrent de très grandes ressemblances au point de vue de la décoration : même luxe de feuillages et de rinceaux dans les bordures,

l'enfant Jésus qu'elle soutient dans ses bras. La Vierge est vêtue d'une robe bleue, recouverte d'un somptueux manteau d'or; elle est nimbée. A ses pieds, à droite et à gauche, agenouillés, deux petits anges aux ailes blanc et or vêtus de tuniques blanches, jouant, celui de gauche, de la guitare, celui de droite, de la harpe. Il est à remarquer que la tête de la Vierge, comme celle des Anges, est très forte et ronde, avec des cheveux roux, et les chairs du visage très blanches.

Au folio 35, commencement des Heures de Notre-Dame. Matines. L'Annonciation. — La miniature tient tout le feuillet ; elle se compose d'une scène principale qui est entourée, à droite et à gauche, de deux autres scènes, et est placée au-dessus d'une autre plus petite. La scène principale représente l'Annonciation. A droite, la Vierge agenouillée, vêtue d'une tunique bleue recouverte d'un manteau bleu doublé d'or ; son corsage est échancré, elle a le visage très blanc et les cheveux dorés surmontés d'un nimbe d'or plein ; elle a les mains jointes et regarde l'ange agenouillé en face d'elle. Celui-ci est vêtu d'une tunique verte, recouverte d'un manteau rose-violet à parement d'or; il avance l'index de la main droite et tient de la gauche une sorte de philactère, sur lequel devaient être écrits les premiers mots de la salutation. Le fond est formé par le chœur d'une chapelle gothique.

A droite, sous une arcature gothique, le mariage de la Vierge et de saint Joseph ; à gauche, dans un compartiment un peu plus étroit, la Vierge au temple ; au bas, dans un petit compartiment, la Vierge nimbée est assise, tenant une palme ; auprès d'elle un ange.

Au folio 68, Laudes. La Visitation. — Dans la miniature principale, cintrée du haut, la Vierge nimbée d'or, vêtue d'une tunique bleue recouverte d'un manteau bleu doublé d'or, vient, suivie par saint Joseph, visiter sainte Élisabeth qui se tient debout vis-à-vis d'elle, la main droite dans celle de la Vierge. Sainte Élisabeth porte une robe rouge ornée d'or revêtue d'un grand manteau vert qui lui couvre la tête. Derrière sainte Élisabeth, une suivante portant une robe bleue également échancrée au corsage. Comme fond, un paysage montueux et verdoyant; sur la colline un château. En haut, la tête du Père éternel sortant des nuages.

A droite, la naissance de saint Jean-Baptiste. Au bas de la page, saint Jean, vêtu d'une peau de bête, portant l'agneau sous son bras gauche, prêche à une foule de gens assis ou debout qui l'écoutent; la partie de gauche se continue par un paysage terminé par la silhouette d'un château.

Au folio 83, Prime. La Nativité. — Dans la miniature principale, sous un toit dont il ne reste que la charpente, l'enfant Jésus repose à terre sur une couche de paille, il est nu et nimbé. La Vierge, très mince et très affinée, quoique sa tête toujours blanche soit un peu forte pour son corps, est agenouillée les mains jointes devant l'enfant Jésus. Elle est vêtue d'un grand manteau bleu, porte un nimbe d'or plein et ses cheveux blonds roux retombent sur ses épaules. Saint Joseph se tient derrière elle, enveloppé dans un grand manteau rouge à capuchon bleu. Par l'ouverture donnant sur la campagne, l'âne et le bœuf passent leur tête ; deux anges sur la droite sont inclinés devant l'enfant Jésus.

De chaque côté de cette miniature et en bas, des scènes de l'Annonciation aux bergers; dans le fond, du côté droit, la silhouette d'un château.

Au folio 91, Tierce. L'Annonciation aux bergers. — Dans la miniature principale, sur un fond de paysage avec des rochers, de l'eau et la silhouette d'une ville, trois bergers écoutent deux anges bleus qui, du haut des cieux, leur annoncent la naissance du Sauveur. Celui de droite se tient debout, les mains appuyées sur un bâton; il a une tunique bleue doublée de blanc, des chausses grises et un manteau jaune-d'or dont le capuchon lui couvre la tête ; celui du milieu, vêtu de noir-gris, montre de l'index les anges dans les cieux ; celui de gauche, vêtu d'une tunique rouge et d'un capuchon bleu, tient sa toque de fourrure dans la main droite et écoute les voix célestes ; des brebis blanches paissent l'herbe.

Au bas de la page, dans un décor champêtre assez accidenté qui se continue sur la droite par une grande architecture, quatre bergers et bergères dansent au son d'une cornemuse.

Au folio 97 verso, Sexte. L'Adoration des Mages. — Miniature en hauteur, cintrée du haut, entièrement entourée par la bordure de

fleurs. Sous un toit de chaume doré, la Vierge est assise, vêtue d'une robe bleue rehaussée d'or; elle a les cheveux blond-roux et un nimbe d'or plein. L'enfant Jésus, posé sur les genoux de la Vierge, étend la main gauche vers le ciboire d'or que lui présente le premier roi mage agenouillé devant lui; le roi est barbu, vêtu d'un somptueux habit d'or recouvert d'un manteau rose doublé d'hermine, ses manches et ses chausses sont bleues. Au second plan, derrière le premier roi mage, les deux autres rois, couronne en tête, debout et vêtus, l'un de bleu et de rouge, l'autre de vert et de bleu, présentent à l'enfant Jésus deux reliquaires dorés. Derrière la Vierge, saint Joseph agenouillé vêtu d'un manteau rose et d'un capuchon bleu. Dans le fond, le bœuf, l'âne et une vue sur la campagne.

Au folio 103 verso. None. La Présentation. — Miniature principale en hauteur, cintrée du haut. Dans l'intérieur d'une église gothique la Vierge debout, un nimbe d'or plein sur ses cheveux blonds qui tombent sur ses épaules, vêtue d'une robe bleue rehaussée d'or, présente l'enfant Jésus nimbé d'or au grand-prêtre qui se tient debout derrière un autel en forme de table recouvert d'une nappe blanche et a dans les mains un linge blanc. Le grand-prêtre est coiffé d'une mitre or et blanc, et vêtu d'une chape verte brodée d'or; derrière lui un acolyte vêtu de rouge. Derrière la Vierge, saint Joseph vêtu d'un manteau rose à capuchon bleu tient un cierge allumé. Dans les marges, six anges à mi-corps tenant des philactères ou jouant des instruments de musique. Ils sont vêtus de tuniques vertes, roses, rouges et blanches, et paraissent posés sur des nuages bleus.

Au folio 110, Vêpres. La Fuite en Égypte. — Miniature principale en hauteur, cintrée du haut. Dans un paysage montueux ayant pour fond des architectures très importantes, couleur bleu ou doré, la Vierge, drapée dans son manteau bleu, nimbée d'or, tenant l'enfant Jésus dans ses bras, est assise sur l'âne que conduit saint Joseph. Derrière, deux anges, dont l'un tient un coffret.

Cette miniature est entourée de scènes se rattachant à la Fuite en Égypte. A droite, Hérode sur son trône, couronne en tête, sceptre en main, donne l'ordre de massacrer les enfants; la scène du bas représente le massacre des innocents dans une campagne.

Au folio 118 recto, Complies. Le Couronnement de la Vierge. — Miniature principale en hauteur, cintrée du haut. Le Christ est assis sur un trône recouvert d'une étoffe verte à ornements d'or; il porte une couronne et un nimbe d'or et a la main gauche posée sur un globe d'or; il est vêtu d'une tunique bleue rehaussée d'or et d'un manteau rose; de la main droite il place la couronne sur la tête de la Vierge. Celle-ci porte un nimbe d'or sur ses cheveux blonds, elle est vêtue d'un manteau bleu à ornements d'or et est agenouillée les mains jointes. Un ange joufflu, vêtu de rouge, tient la traîne de sa robe. Derrière, d'autres anges; ceux du fond sont bleus.

A droite et à gauche de petits compartiments avec des apôtres, des saints, des évêques et des religieux. Au bas, dans une miniature qui tient la largeur de la page, des saints et des saintes.

Au folio 127, le roi David. — Miniature principale en hauteur, cintrée du haut. Le roi David, couronne en tête, vêtu d'un somptueux manteau pourpre et or, est agenouillé et regarde Dieu qui lui apparaît au milieu des nuages. Sa harpe d'or, qu'il a laissé échapper de ses mains, est tombée à ses pieds. Derrière un amas de rochers aux parois très verticales nous voyons un bois, une prairie et une rivière et de l'autre côté du fleuve les murailles d'une ville devant laquelle se trouvent un géant et un enfant : David et Goliath.

Dans de petits compartiments à droite, et sur un fond de paysage au bas et à gauche, la représentation des sept péchés capitaux. En haut à droite, l'Orgueil figuré par un cavalier en costume du temps de Charles VII, à cheval sur un lion; dans le deuxième compartiment, l'Envie figurée par un homme vêtu d'un manteau rouge, tenant une lance, à cheval sur un lévrier; au-dessous, la Colère figurée par un homme monté sur un âne et habillé d'un pourpoint bleu sombre, qui se perce la poitrine d'un poignard; au bas, à droite, l'Avarice personnifiée par un vieillard habillé d'une robe bleue, coiffé d'un bonnet rouge, assis sur un lion et tenant dans ses bras un trésor; à sa gauche, la Gourmandise personnifiée par un homme à cheval sur un porc, en train de porter à sa bouche un gâteau et tenant de la main gauche un broc de vin; à l'extrémité, vers la gauche, la Paresse personnifiée par un gros homme vêtu de blanc et monté sur un âne gris;

au-dessus, dans la marge gauche, la Luxure figurée par une jeune femme habillée de bleu, coiffée d'un hennin à deux cornes, montée sur une chèvre blanche et tenant dans sa main gauche une glace dans laquelle elle se mire.

Au folio 155, les Vigiles des Morts. — La miniature principale qui est en hauteur, cintrée du haut, représente une inhumation. Au premier plan deux hommes sont en train d'enterrer un mort, enroulé dans son linceul blanc ; des prêtres en costume d'officiants récitent les dernières prières; derrière eux des gens se pressent, dont certains portent des cierges; dans le fond la silhouette d'une ville. Au premier plan, au pied de la croix, une tête de mort et des ossements sur l'herbe.

De chaque côté de la miniature principale, deux autres miniatures faisant bordure et représentant la légende des trois morts et des trois vifs. Au-dessous, la Mort figurée par un cadavre desséché monté sur un cheval noir et portant des javelots sur son épaule, touche d'un de ses traits un pape qui apparaît au premier rang d'un groupe de personnages.

Au folio 219, la Crucifixion. — Miniature en hauteur, cintrée du haut, et tout entourée de la bordure de fleurs. Le Christ est en croix, il a sur la tête un nimbe d'or plein et son corps est blanc-gris. Au pied de la croix, à gauche, la Vierge se tient debout, vêtue d'un manteau bleu doublé de jaune, elle a le visage très blanc. A droite saint Jean est debout, habillé d'une tunique bleue recouverte d'un manteau rose; il porte un livre dans sa main gauche. Devant la croix, à terre, une tête de mort et un ossement. Comme fond, une rivière derrière une prairie, et dans le lointain la silhouette d'une ville.

Au folio 228, les Heures du Saint-Esprit. La Pentecôte. — Sous une arcature gothique la Vierge est assise, drapée dans un manteau bleu doublé d'or les cheveux blonds d'or épars sur les épaules, la robe échancrée au cou, les mains étendues en avant de la poitrine. Au-dessus de sa tête une colombe blanche et des flammes d'or. Autour de la Vierge, les apôtres sont agenouillés ou debout.

Au folio 235, commencement des Heures de la Croix. Matines. L'arrestation de Jésus. — Au centre d'une miniature en hauteur,

cintrée du haut, le Christ est debout, nimbé d'or, vêtu d'un manteau rose sur une tunique bleue ; il remet de la main droite l'oreille de Malchus tombé à ses pieds ; à droite un soldat romain l'emmène et à sa gauche Judas, qui vient de l'embrasser, se tient auprès de lui. Tout à fait sur sa gauche, saint Pierre remettant son glaive au fourreau, et derrière un groupe d'apôtres et de soldats.

Dans la bordure de feuillage qui encadre la miniature principale, trois petites scènes. En haut et à droite, dans un rond, le Christ agenouillé au mont des Oliviers prie tandis que les apôtres dorment ; plus bas, le lavement des pieds ; tout à fait au-dessous, la Cène.

Au folio 244, Prime. Le Christ devant Pilate. — Miniature en hauteur, cintrée du haut, entourée par les fleurs de la bordure. Pilate est assis sur un trône à dossier surmonté d'un dais et recouvert d'une étoffe rose et dorée. Vêtu d'une tunique bleue rehaussée d'or, Pilate porte une longue barbe rouge et est coiffé d'un chapeau à forme conique dont le bord antérieur est relevé ; il tient un sceptre dans sa main gauche. Pieds nus, les mains liées, le Christ, vêtu d'une tunique bleue, est debout devant lui, maintenu par un légionnaire romain dont l'armure dorée est ornée d'une tête de lion. Un personnage dont la tunique rouge a la forme d'une robe de religieux le montre du doigt à Pilate. Derrière, d'autres personnages et des soldats. A côté de Pilate un homme tient un fanion orné de l'aigle noir de l'Empire.

Au folio 252, Tierce. La Flagellation. — Miniature en hauteur, cintrée du haut, entourée d'une bordure de fleurs. Le Christ nu, attaché à un pilier, est couronné d'épines vertes ; sur la gauche un bourreau, ayant des chausses bleues et une tunique jaune, lève un martinet pour frapper le Christ ; un autre, habillé de vert, est agenouillé et attache les jambes de Jésus, un troisième personnage, portant des jambières de soldat, maintient la corde qui lie le Christ et tient dans sa main le sceptre de roseau.

Dans la marge, à droite, dans un carré, un personnage vêtu de bleu et montrant le Christ de son sceptre ; derrière lui, un homme armé, habillé à l'orientale.

Au-dessous les armes de Bourbon et de France.

Au folio 256 verso, Sexte. Le Portement de Croix. — Dans une miniature en hauteur, cintrée du haut, le Christ, revêtu d'une tunique bleue rehaussée d'or laissant voir ses jambes nues, s'avance couronné d'épines et portant sa croix, aidé par Simon. Il est précédé et suivi de soldats romains, la Vierge suit derrière. Comme fond, les murailles de Jérusalem.

Dans un petit carré, dans la marge à gauche, la Vierge, la Madeleine et saint Jean.

Au bas, les armes de Bourbon et de France.

Au folio 263 verso, None. La mise en Croix. — Miniature en hauteur, cintrée du haut. Les soldats romains attachent le Christ sur la croix qui est encore à terre, et dont les bois sont très minces et très longs. Au premier plan, vus de dos, la Vierge, saint Jean et la Madeleine. Il est à remarquer qu'ils portent des nimbes transparents. Le fond est formé par un paysage assez important, avec collines et prairies.

Au folio 270 verso, La Crucifixion. — Au centre d'une miniature en hauteur, cintrée du haut, le Christ est en croix; son corps est moins blanc et plus grisâtre que dans les miniatures précédentes; il porte un nimbe transparent et nous lisons INRI sur la bande de parchemin qui domine la croix. Devant et à droite, des soldats romains; l'un d'eux est vêtu d'une tunique pourpre rehaussée d'or et porte un bouclier bleu à son coude gauche. La Madeleine, vêtue d'un manteau rouge et les cheveux blonds épars sur les épaules, est assise devant la croix; plus loin saint Jean soutient la Vierge qui s'évanouit. Derrière, un autre groupe de soldats romains; l'un d'eux tient au bout de sa lance une éponge, un autre vient de percer de sa lance le flanc du Christ. Derrière la croix, un très beau paysage s'étend au loin, formé par des prairies où serpente une rivière et qu'entourent de chaque côté des collines verdoyantes; le lointain est bleuté.

Au folio 279, Vêpres. La descente de Croix. — Miniature en hauteur, cintrée du haut. Un homme vêtu d'un capuchon doré et habillé d'un manteau rose-éteint, arrache les clous qui retiennent les pieds du Christ à la croix, tandis qu'un autre soutient le haut du

corps du Christ déjà détaché en partie de la croix et que la Vierge reçoit dans ses bras. Joseph d'Arimathie se tient sur la droite, portant un vase de parfum. Derrière la Vierge, saint Jean. Dans le fond, après la prairie, les murailles de Jérusalem.

Dans la bordure à droite, une femme et un homme coiffé d'une sorte de turban.

Au-dessous, les armes de Bourbon et de France.

Au folio 285, Complies. La Mise au tombeau. — Miniature en hauteur, cintrée du haut. Aidé par un homme, Joseph d'Arimathie dépose le Christ, entouré d'un linceul, dans un tombeau de marbre rose et blanc. La Madeleine agenouillée à gauche, vêtue d'un manteau doré qui recouvre sa tunique bleue, les cheveux blonds épars sur les épaules, embrasse la main droite du Christ. De l'autre côté du tombeau, saint Jean vêtu d'un manteau gris-rose et la Vierge vêtue de bleu pleurent. Fond de paysage avec une architecture.

Sur le côté droit, dans la marge, dans une miniature carrée, une jeune femme aux cheveux blonds-roux est agenouillée dans son oratoire et prie en regardant la scène principale. Tout au bas, deux saints nimbés dont l'un tient un livre sur ses genoux.

Au folio 291, Les Quinze joies de Notre-Dame. — Miniature en hauteur, entourée par la bordure de fleurs. Sur une sorte de chaire en bois doré surmontée d'un dais d'étoffe pourpre-vermillon, à ornements dorés ressemblant à des soleils, la Vierge, drapée dans sa robe bleue à revers d'or, légèrement échancrée au cou, est assise tenant l'enfant Jésus sur ses genoux. La tête de la Vierge, aux yeux bridés et tirés, est toute blanche, ses cheveux d'or tombent sur ses épaules et elle est nimbée d'or ; l'enfant Jésus porte un nimbe en forme de croix ; devant, un ange vêtu d'une tunique blanche, aux ailes blanches et or, est agenouillé et joue de la harpe ; derrière lui un autre ange, également blanc de figure et aux cheveux aussi bouclés et dorés, est également à genoux et joue de la flûte. Derrière la Vierge, une sorte de balustrade en pierre laisse voir le ciel, où l'on remarque deux anges bleus.

Au folio 298 verso, Les Sept requêtes de Notre-Seigneur. — Miniature en hauteur, cintrée du haut. Le Christ est assis sur l'arc-

en-ciel, les pieds sur le globe. Il est nimbé d'or, sa poitrine nue laisse voir la marque du coup de lance, les épaules sont recouvertes par un manteau rose doublé de vert; il étend en avant sa main droite sur la paume de laquelle se remarque la place du clou; la main gauche est le long du corps. A la gauche du Christ, la Vierge nimbée, vêtue d'un manteau d'or, est agenouillée les mains jointes ; à droite saint Jean (?), également nimbé et vêtu d'un habit d'or. En bas, des morts et une morte ressuscitent et semblent sortir d'un sol verdoyant.

Au folio 299, Antienne de la sainte Trinité. — Dans la bordure de fleurs et de feuillage, à droite, dans un médaillon, Dieu le père, assis, soutient de ses bras la croix sur laquelle est crucifié Jésus.

Au folio 300, dans la bordure de fleurs, la Vierge portant l'enfant Jésus dans ses bras, illustration de l'oraison de la Vierge. A la fin du folio commencent les suffrages des saints, avec, dans les bordures, la représentation du saint dont on vient de lire l'oraison. Nous mentionnerons seulement à chaque folio le saint représenté.

Au folio 300 verso, saint Michel.

Au folio 301, saint Jean l'Évangéliste.

Au folio 301 verso, saint Jean-Baptiste.

Au folio 302 verso, saint Pierre.

Au folio 303, saint Paul.

Au folio 303 verso, saint André.

Au folio 304 verso, saint Jacques.

Au folio 305, saint Philippe (?).

Au folio 305 verso, saint Jacques le Mineur.

Au folio 306, saint Bartholomé.

Au folio 307, saint Mathieu.

Au folio 307 verso, saint Simon (?).

Au folio 308, saint Simon et saint Jude.

Au folio 308 verso, saint Bernard.

Au folio 309 verso, saint Thomas.

Au folio 310 verso, saint Mathieu.

Au folio 311, saint Marc.

Au folio 311 verso, saint Luc.

Au folio 312 verso, dans une grande miniature cintrée du haut,

dont le fond supérieur est formé par une étoffe pourpre à ornements d'or, un groupe de saints; sur le devant nous voyons : saint Pierre, saint Paul, saint Jacques le Mineur.

Au folio 313 verso, saint Etienne.

Au folio 314 verso, saint Clément.

Au folio 315, saint Laurent.

Au folio 315 verso, saint Vincent.

Au folio 316 verso, saint Denis.

Au folio 321, dans une grande miniature cintrée du haut, devant une tenture soutenue par deux anges, un groupe de saints; ceux du premier rang sont : saint Laurent, saint Éloi et saint Étienne.

Au bas de la page et dans la marge, le martyre de trois saints· devant un juge habillé à l'orientale, deux bourreaux sont en train de décapiter deux saints, dont celui qui est le plus à droite est un évêque et est coiffé d'une mitre; un troisième saint est déjà décapité.

Au folio 322, saint Martin.

Au folio 322 verso, saint Augustin.

Viennent ensuite, mais sans miniatures, les antiennes de saint Nicolas, folio 323 ; de saint Germain, folio 323 verso ; de sainte Marthe, folio 324 verso; de saint Antoine, folio 325; de saint Maur, folio 326 ; de saint Julien, folio 326 verso ; de saint Marcel, folio 327 ; de saint Louis, folio 328 verso.

Au folio 329 verso, dans une grande miniature en hauteur cintrée du haut, un groupe de saints; au premier rang, saint Antoine et saint François.

Viennent ensuite, mais sans miniatures, les antiennes de sainte Anne, folio 330 verso; de sainte Madeleine, folio 331 verso; de sainte Marguerite, folio 332; de sainte Appoline, folio 333; de sainte Luce, folio 334; de sainte Catherine, folio 335· de sainte Geneviève, folio 335 verso.

Bibl. — Paulin Paris, *Les manuscrits françois de la Bibliothèque du roi*. Paris, 1836-1848, 7 vol. in-8. — Léopold Delisle, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale*. Paris, 1868-1881, 3 vol. in-4, pl. — Cte Auguste de Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits*. Paris, 1869. — Léopold Delisle, *Les Livres*

d'Heures du duc de Berry. Paris, 1884, gr. in-8, pl. — Courajod, *Leçons professées à l'école du Louvre*, 1887-1896 (publiées par M. H. Lemonnier et A. Michel). Paris, 1903, 3 vol. in-8. — Henri Bouchot, *Jean Fouquet. Gazette des Beaux-Arts*, année 1890, pages 273 et 416. — Paul Leprieur, *Jean Fouquet. Revue de l'art ancien et moderne*, année 1897. — F. A. Gruyer, *Chantilly. Les Quarante Fouquet*. Paris, 1897, in-4, pl. — C[te] Paul Durrieu, *La Question des œuvres de jeunesse de Jean Fouquet*. Paris, 1904, in-4 (extrait du *Recueil de Mémoires* publiés par la Société des Antiquaires de France à l'occasion de son centenaire). — Léopold Delisle, *Catalogue des manuscrits à peintures de l'Exposition des Primitifs français*, exposés à la Bibliothèque nationale. Paris, 1904, in-8, pl. — Henri Bouchot, *Les Primitifs français*. Paris, 1904, in-8. — Henry Martin, *Les Miniaturistes français*. Paris, 1906, in-8. — C[te] Paul Durrieu, *Le Maître des Heures du maréchal de Boucicaut*. Paris, 1906, in-4, pl. (extrait de la *Revue de l'art ancien et moderne*). — C. Couderc, *Catalogue des portraits enluminés exposés à la Bibliothèque nationale*. Paris, 1907, in-8. — C[te] Paul Durrieu, *Les Antiquités judaïques et le peintre Jean Foucquet*, Paris, 1908, in-folio, pl. — Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris, 1909, in-8.

Ce manuscrit pourrait servir de type pour les livres d'Heures enluminés du XV[e] siècle, car non seulement il est dans un état de conservation parfait, mais encore il est des plus complets. Il se compose en effet d'un calendrier très étendu, des extraits des quatre Évangiles, de l'oraison à la Vierge, O Intemerata, des Heures de Notre-Dame, des Vigiles des Morts, des Heures du Saint-Esprit, des Heures de la Croix, des Quinze Joies de Notre-Dame, des Sept requêtes de Notre-Seigneur, de l'oraison de la sainte Trinité et des suffrages des saints.

Mais ce qui donne le plus d'intérêt à ce livre d'heures, en dehors de ses belles miniatures, c'est qu'il a appartenu à la fille d'un roi de France, Jeanne, fille de Charles VII, et ensuite à une princesse célèbre pour son goût des beaux manuscrits, Catherine d'Armagnac, dont nous trouvons les armes sur plusieurs feuillets du manuscrit. Nous disons qu'il a appartenu et n'osons pas dire qu'il fut fait pour la première de ces deux princesses, Jeanne de France, car des armoiries plus anciennes ont été grattées sur certains feuillets, au folio 13 par exemple. En tout cas, dans leur état actuel, les deux écus en losange souvent répétés peuvent, suivant les aimables indications de notre ami M. Max Prinet, se lire ainsi : le premier est mi parti de Bourbon (d'azur à trois fleurs de lys d'or, au bâton de gueules en bande brochant sur le tout), et de France (d'azur à trois fleurs de lys d'or) ; le second, qui se trouve placé au-dessous, au milieu de la bordure du bas de la page est : mi-parti, au I de Bourbon, au II, écartelé aux 1[er] et 4[e], contre-écartelé : *a*, de Bourbon, *b*, écartelé d'Armagnac (d'argent au lion de gueules) et de Rodez (de gueules au léopard lionné d'or) ; aux 2 et 3 d'Anjou (d'azur à trois fleurs de lys d'or, à la bordure de gueules).

Ces armoiries sont celles de Jean II de Bourbon et de ses deux premières femmes, Jeanne de France et Catherine d'Armagnac. Jean II, duc de Bourbon et d'Auvergne, comte de Clermont et connétable de France, était fils de Charles I[er] duc de Bourbon, et d'Agnès de Bourgogne. Il prit une part très active à la guerre contre les Anglais, assista à la bataille de Formigny et aux sièges de Caen et de Bordeaux, qui furent

enlevés aux Anglais. Plus tard Jean II de Bourbon fut un des principaux partisans de la ligue du Bien public ; mais Louis XI sut se l'attacher et après l'avoir fait chevalier de l'ordre de Saint-Michel, il le nomma en 1475 son lieutenant général dans le Lyonnais, la Haute-Marche, le Beaujolais et le Bourbonnais. Jean II assista au sacre de Charles VIII, qui le fit connétable de France, le 23 octobre 1483 ; il mourut à Moulins en 1488. Jean II de Bourbon avait épousé en 1447 Jeanne de France, dernière fille de Charles VII ; après la mort de cette princesse, survenue en 1482, il se remaria en 1484 avec Catherine d'Armagnac, seconde fille de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, et de Louise d'Anjou, qui mourut à Moulins en 1487. Le duc de Bourbon, veuf de nouveau, s'unit en troisièmes noces à Jeanne de Bourbon, fille aînée de Jean II comte de Vendôme et d'Isabelle de Beauvau, au mois de juin 1487.

Les dates du mariage de Jeanne de France et de Jean II pourraient suffire à dater approximativement ce manuscrit entre 1447 et 1482, Catherine d'Armagnac n'ayant fait qu'ajouter ses armes après coup. En effet, malgré le grattage remarqué sur certains blasons, qui pourrait avoir pour conséquence d'en reculer l'exécution un peu avant 1447, nous croyons que ce manuscrit ne doit pas être plus ancien que le milieu du xve siècle. Deux indices nous guident dans cette opinion. Le premier est le costume des petits personnages qui se trouvent dans les bordures de fleurs, et qui est de 1450 environ. Le second est la représentation de la Mort par un cadavre desséché, qui se trouve au folio 155 dans l'illustration des Vigiles des morts. Cette figuration de la Mort n'apparaît dans les manuscrits qu'au milieu du xve siècle.

Le livre d'Heures de Jeanne de France est un travail français, cela ne saurait faire aucun doute ; mais il est plus difficile de préciser son lieu d'origine. Au milieu du xve siècle deux écoles de miniaturistes étaient particulièrement importantes : la vieille école parisienne et l'école de Tours. L'école parisienne qui avait brillé d'un si vif éclat pendant tout le xive siècle et le début du xve avait su garder sa renommée, malgré l'occupation de Paris par les Anglais ; des manuscrits comme le bréviaire de Bedford, qui renferme 45 grands tableaux et 4300 petites compositions, enluminé un peu avant 1433, montrent mieux que tout sa grande vitalité ; l'école parisienne résista en effet aux malheurs de la guerre anglaise et se maintint très avant dans le xve siècle, même alors que l'école de Tours parvenait à son plein épanouissement.

L'école de Tours n'existait pas au xive siècle et ne commença vraiment qu'au moment de l'occupation de Paris par les Anglais, quand les dignitaires du parti français, chassés de la capitale, se furent réfugiés dans cette ville, amenant à leur suite de nombreux artistes et parmi eux des miniaturistes. Ces enlumineurs, venus pour la plus grande part de Paris, constituèrent alors une nouvelle école qui atteignit son apogée avec Jean Fouquet. Le livre d'Heures de Jeanne de France est-il sorti d'un atelier parisien ou d'un atelier tourangeau ?

Le calendrier placé en tête du manuscrit ne saurait nous renseigner à ce sujet ; si nous y trouvons en effet des saints spécialement honorés à Tours, comme saint Martin ou saint Gatien, nous en trouvons d'autres particulièrement honorés à Paris, comme saint Denis, saint Marcel, saint Cloud, saint Victor, saint Leu et saint Gilles, etc. Nous ne trouvons non plus aucune indication précise dans les suffrages des saints, également trop étendus.

Seuls le style et la facture des miniatures du manuscrit peuvent nous renseigner à ce sujet. Au premier abord, nous sommes frappés par le grand nombre d'anges d'aspect trapu et court, aux figures rondes et larges, dont le type est si fréquent dans l'école de Touraine. Nous trouvons de ces anges au folio 27, ainsi que dans la miniature du couronnement de la Vierge du folio 118.

Au folio 270, nous remarquons une miniature représentant la crucifixion qui est peut-être la plus belle du livre d'Heures; elle se distingue nettement de toutes les autres, sauf peut-être de la mise en croix du folio 263, avec laquelle elle offre quelques rapprochements, tout au moins comme conception. Dans cette miniature de la crucifixion, la scène admirablement composée a pour fond un paysage vaste et étendu, avec une rivière serpentant au milieu de collines verdoyantes qui rappellent les paysages de la Touraine. La manière de grouper les personnages et de les équilibrer par petits groupes très vivants, la vérité des gestes, le naturel des attitudes, sont d'un grand peintre et ne seraient pas éloignés de certaines miniatures de la jeunesse de Fouquet. Mais comme nous le disions plus haut, cette miniature est isolée et les petits angelots ne sont qu'un détail dans la décoration du manuscrit.

En revanche, dans ce manuscrit où nous remarquons des mains très différentes, si nous examinons une des séries de miniatures les plus importantes, celle qui comprend l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Annonciation aux bergers, la fuite en Égypte, le Couronnement de la Vierge dans les Heures de la Vierge, le roi David et les Vigiles des Morts, nous sommes frappés par la conception très archaïque de ces compositions. Cette façon d'établir une miniature principale entourée de petites miniatures à droite et à gauche et même au-dessous, fut très employée à la fin du XIVe et au début du XVe dans l'école de Paris.

Un autre détail nous frappe dans les miniatures de ce livre d'Heures, ce sont les rochers. Dans celle qui représente saint Jean dans l'île de Pathmos, le saint est assis sur un rocher très abrupt; dans l'Annonciation aux bergers du folio 91 nous retrouvons ces mêmes rochers; dans la miniature du roi David, au folio 127, le prophète est également agenouillé devant un rocher excessivement abrupt. Or dans les manuscrits sortis des ateliers parisiens au début du XVe siècle nous remarquons presque toujours ces talus coupés verticalement, qui sont si caractéristiques.

Plusieurs des miniatures du livre d'Heures de Jeanne de France ont pour fond des silhouettes de villes ou de châteaux; nous en trouvons dans la crucifixion du folio 23, ainsi que derrière la scène d'inhumation qui précède les Vigiles des Morts au folio 155, et dans plusieurs autres miniatures. Cette habitude de donner comme fond aux scènes qu'ils représentent une ville ou un château, très fréquente dans les œuvres des miniaturistes du duc de Berry, devint pour ainsi dire de tradition dans l'École parisienne. Dans les manuscrits sortis des ateliers parisiens du début du XVe siècle, les ogives des chapelles sont très souvent dorées et nous remarquons également l'emploi de l'or dans les vêtements et les armures des personnages. Cet emploi de l'or est fréquent dans le livre d'Heures de M. Martin Le Roy.

De même ces petits anges bleu et or, de l'école parisienne du commencement du XVe siècle, dont nous avons un exemple frappant dans le dialogue de Charles VI et de Pierre Salmon, se trouvent en très grand nombre dans les Heures de Jeanne de France. Enfin, comme nous le faisait remarquer M. Camille Couderc, de grandes

analogies existent entre certaines miniatures du livre d'Heures de Jeanne de France et celles de la Mer des Histoires qui a appartenu à Guillaume Jouvenel des Ursins. Dans ce manuscrit, exécuté à Paris vers 1450, nous remarquons des étoffes très caractéristiques, à fond uni, rouge, bleu, brique ou vert, relevées d'ornements d'or. Or ces tentures sont très fréquentes dans le livre d'Heures de Jeanne de France; nous les retrouvons au folio 5, dans l'illustration du signe des Gémeaux; au folio 16, dans la miniature représentant saint Luc; au folio 27, dans la miniature représentant la Vierge et l'enfant; au folio 118, dans la miniature représentant le Couronnement de la Vierge, etc.

Ainsi voilà un Livre d'Heures dont quelques parties font songer à l'école de Tours, et dont l'ensemble paraît sorti d'un atelier parisien. Cela peut sembler contradictoire et cependant, croyons-nous, peut s'expliquer. Comme nous le disions plus haut, l'École de Tours n'a vraiment commencé qu'avec l'occupation de Paris par les Anglais. Les premiers miniaturistes de la nouvelle école furent des enlumineurs émigrés de Paris qui, en s'établissant à Tours, y apportèrent les enseignements et les traditions de l'école parisienne; ce n'est donc que peu à peu que se formèrent les caractères propres de l'École de Touraine. Pendant de longues années les enlumineurs de Tours s'inspirèrent des modèles parisiens; ce fut une époque de formation et aussi de pénétration, de nombreux voyages mettant en relations les enlumineurs des deux villes. C'est alors que nous trouvons beaucoup de manuscrits offrant à la fois des caractères parisiens et des caractères tourangeaux. Ce fut en quelque sorte une période de transition entre l'art des miniaturistes du duc de Berry, continué par les ateliers parisiens du début du xve siècle, et celui de Jean Fouquet, l'école de Touraine n'étant pas encore parvenue à dégager son style des anciennes formules parisiennes. Le Livre d'Heures de Jeanne de France nous paraît donc appartenir à ce style de transition qui marque les débuts de l'École de Tours.

35.

SAINT CHRISTOPHE

École allemande, fin du xve siècle.

(Planche XXXVIII.)

Dessin à la plume. — Le saint est entré dans l'eau jusqu'à la cheville, et s'appuie de la main droite sur le haut d'un long bâton. Il porte une barbe épaisse; de chaque côté du front, des touffes de cheveux s'échappent de l'espèce de turban aplati qui lui sert de coiffure. Tout son corps est enveloppé dans un long manteau très volumineux qui, après l'avoir entouré, flotte au-dessus de son épaule gauche et traîne dans l'eau. Les plis de ce manteau sont à cassures nombreuses et très arrêtées. Sur les épaules du saint, l'enfant Jésus est assis, se retenant de la main gauche aux bords du turban et bénissant de la main droite; sa tête est ornée d'un nimbe à rayons. En bas, dans le fond à droite, nous voyons un bateau.

Hauteur : 0^{m},138

Largeur : 0^{m},100.

Anciennes collections Jean Gigoux et Beurnonville.

Bibl. — Adam Bartsch, *Le peintre graveur*. Vienne, 1808, tome VI. — Alfred Wurzbach, *Martin Schongauer*. Vienne, 1880, in-8. — G. Duplessis, *De quelques estampes en bois de l'École de Martin Schongauer*; *Bulletin de la Société des Antiquaires de France,* 1885, in-8. — Max Geisberg, *Verzeichnis der Kupferstiche Israels van Meckenem*. Strasburg, 1905, in-8. — Hans Wendland, *Martin Schongauer als Kupferstecher*. Berlin, 1907, in-8.

Ce dessin se rattache aux écoles du Haut-Rhin et de la Souabe. Nous trouvons dans les œuvres du maître de Colmar, Martin Schongauer, des étoffes drapées de façon semblable, avec ces mêmes plis cassés brutalement si aisément reconnaissables. Nous les retrouvons également dans l'œuvre gravé d'Israël van Meckenem, qui s'inspira tellement de Martin Schongauer, notamment dans deux représentations de saint Christophe (Bartsch, n°s 90 et 91); ces deux gravures, entre autres, offrent de grandes analogies dans la façon de casser les étoffes et de les faire flotter. Nous pouvons faire les mêmes rapprochements avec certaines œuvres de Conrad Witz, par exemple avec le tableau du musée de Strasbourg représentant sainte Madeleine et sainte Catherine, ou bien encore celui du musée de Berlin représentant la Vierge et l'Enfant Jésus.

36.

JEUNE FEMME LISANT

Par Albert Durer.

(Planche XXXVIII.)

Dessin à la plume. — Elle est représentée légèrement tournée de trois quarts à gauche, ses cheveux très longs et bouclés retombant sur ses épaules. Son manteau très ample, attaché sur la poitrine par une sorte d'agrafe, s'étale à terre en plis larges et cassés, et cache entièrement ses pieds. De sa main droite elle tourne les feuillets d'un livre placé sur ses genoux, et a la main gauche ramenée sur la poitrine.

Hauteur : 0^{m},164.
Largeur : 0^{m},144.

Anciennes collections Desperet (n° 215), Paravey (n° 110), et Beurnonville.

Bibl. — Catalogue de la vente Desperet. Paris, juin 1865. — Catalogue de la vente Paravey. Paris, 1878. — Moriz Thausing, *Albert Durer, sa vie et ses œuvres*, trad. par G. Gruyer. Paris, 1878, in-4. — Charles Ephrussi, *Albert Durer et ses dessins*. Paris, 1882, in-folio. — Fridrich Lippmann, *Zeichnungen von Albrecht Dürer*. Berlin, 1883-1905, 5 vol. in-folio. — A. Marguillier, *Albert Durer*. Paris, in-8.

L'auteur du catalogue de la vente Desperet avait intitulé ce dessin : Jeune femme

lisant; celui de la vente Paravey : Sainte femme assise. Cette étude rappelle beaucoup le type des Vierges de Durer; peut-être était-ce une esquisse pour une « Vierge en Méditation » comme le maître allemand en a fait souvent.

Ce dessin paraît devoir être attribué à Durer lui-même, et à en juger d'après son métier très fin et très précis, il appartiendrait plutôt à la première partie de la vie de l'artiste. Il doit être de l'époque où le maître de Nuremberg subissait surtout l'influence de Martin Schongauer; nous y remarquons en effet une grande similitude entre l'attitude de cette jeune femme, et celle des Vierges du peintre de Colmar pour qui Albert Durer montra au début de sa vie une si grande admiration; nous sommes aussi frappés par la très grande analogie qui existe dans la manière de draper les vêtements et surtout dans la façon de casser les plis des étoffes. Mais là s'arrêtent les ressemblances entre ces deux maîtres, et la personnalité de Durer se dégage très nettement de ce dessin. Nous retrouvons dans ce type de jeune femme, qui devait être si fréquent dans son œuvre, ce souci d'exactitude, cette conscience poussée à l'extrême dans le rendu des plus petits détails, comme les vêtements par exemple, cet amour en un mot de la vérité et de la nature, qui l'empêcha toujours d'embellir ses modèles, et lui fit écrire pour ses élèves cette maxime qui pouvait résumer son art tout entier : « Plus ton œuvre sera conforme dans son aspect à la vie, meilleure elle sera, aussi ne t'imagine pas que tu puisses faire quelque chose de mieux que ce que Dieu a créé. » Nous pouvons rapprocher ce dessin de la Madone et l'Enfant, dessin du British Museum, daté de 1503; d'un dessin du Musée de Hambourg, la Madone avec l'Enfant Jésus et un Ange, ou bien encore avec la Madone qui se trouve sur une feuille d'étude du cabinet des Estampes de Berlin.

Le monogramme AD, qui se trouve au bas, a été rapporté.

37.

PORTRAIT DE MADEMOISELLE D'AUMALE L'AINÉE

École française, fin du XVIe siècle.

(PLANCHE XXXIX.)

Dessin aux crayons de couleur. — Elle est représentée en buste, de trois quarts à gauche, vêtue d'une robe décolletée, garnie d'une fraise assez haute. Ses cheveux sont disposés sur le front en coiffure élevée, suivant la mode du temps. Elle porte de grosses perles aux oreilles, et autour de son cou est passé un double rang de perles. Dans l'angle du dessin, en haut et à gauche, est tracée cette inscription : « Mademoiselle d'Aumale, l'aînée, 1594. »

Hauteur : 0^{m},194.
Largeur : 0^{m},265.

Ce dessin a fait partie de la collection Thévenin, et a été exposé aux Primitifs français (en 1904), sous le n° 387.

BIBL. — Niel, *Portraits des personnages illustres du XVIe siècle*. Paris, 1848-1856, in-folio. — Henri Bouchot, *Quelques dames du XVIe siècle et leurs peintres*. Paris, 1880,

in-4. — Henri Bouchot, *Les portraits aux crayons des* XVIe *et* XVIIe *siècles, conservés à la Bibliothèque nationale*. Paris, 1884, in-8. — E. Moreau-Nélaton, *Les Le Mannier, peintres officiels de la Cour des Valois*. Paris, 1901, in-8. — Henri Bouchot, *Catalogue de l'Exposition des Primitifs français*. Paris, 1904, in-8. — L. Dimier, *Notes sur les portraits du* XVIe *siècle exposés aux Primitifs français*, Chronique des Arts, 1904, p. 162, 171, 181, 188, 197, 263. — Jules Guiffrey, *Les Dumonstier : Revue de l'art ancien et moderne*, juillet, août, novembre et décembre 1905, janvier et novembre 1906. — E. Moreau-Nélaton, *Les frères du Monstier, peintres de la reine Catherine de Médicis*. Paris, 1908, in-4. — E. Moreau-Nélaton, *Le Portrait à la Cour des Valois, crayons français du* XVIe *siècle conservés au Musée Condé à Chantilly*. Paris, 1908, 5 vol. in-folio.

La personne représentée semble devoir être Marguerite de Lorraine, fille de Charles de Lorraine, duc d'Aumale, pair et grand veneur de France, né en 1555, et de Marie de Lorraine, qu'il avait épousée le 19 novembre 1576.

Le portrait de Mademoiselle d'Aumale est un excellent spécimen des portraits au crayon qui jouirent d'une si grande vogue pendant le XVIe siècle ; cette mode qui commença sous le règne de François Ier eut pour origine les esquisses rapidement enlevées des peintres désireux de saisir, pour ainsi dire au vol, la ressemblance des grands personnages, qui n'avaient guère le temps de leur donner des séances de pose, et dont ils peignaient ensuite les portraits dans leur atelier. C'est là la raison principale de ces crayons, raison qui se maintiendra jusqu'au XVIIe siècle et dont nous avons la preuve dans les mentions de coloris qui se trouvent sur certains d'entre eux, comme par exemple celui de René de Rieux, du Cabinet des Estampes. A défaut de ces indications manuscrites il ne saurait y avoir aucun doute sur cette principale destination des crayons, puisque nous connaissons des portraits peints d'après certains d'entre eux, ainsi celui d'Élisabeth d'Autriche, du Musée du Louvre, exécuté d'après le crayon de la Bibliothèque Nationale.

Mais il arriva bientôt un moment, où ces portraits aux crayons, qui n'avaient d'abord été qu'un moyen, devinrent pour les artistes un véritable but et furent destinés aux amateurs ; il fut alors de mode de réunir des séries de portraits où les personnages les plus illustres étaient représentés. Les grands seigneurs eurent ainsi leurs collections de portraits ; ils ne faisaient du reste, en cela, qu'imiter l'exemple venu d'en haut, puisque dans le grand ouvrage, qu'il vient de consacrer aux crayons du Musée de Chantilly, M. E. Moreau-Nélaton a pu démontrer que le plus grand nombre de ceux qui ont été réunis par le duc d'Aumale, proviennent de la collection de la reine Catherine de Médicis. Les émailleurs enfin se servaient également des portraits aux crayons pour leurs travaux, témoin le dessin du Musée Dubouchet, exécuté par Léonard Limosin pour son émail du Connétable de Montmorency.

La manière de ces portraits aux crayons est très différente et varie suivant qu'ils appartiennent au commencement ou à la fin du XVIe siècle. Au début du XVIe siècle, sous François Ier, ils sont d'une très grande simplicité d'exécution, les artistes n'emploient que la pierre noire à peine rehaussée de sanguine. Sous les règnes d'Henri II et de Charles IX ces crayons se transforment ; tout aussi sincères et aussi vrais que leurs prédécesseurs, les artistes de cette génération font montre d'un art plus savant et plus raffiné : outre la pierre noire et la sanguine de leurs aînés, ils se servent de

pastel et aussi d'estompe, ce qui leur permet d'atteindre à une ressemblance encore plus exacte de la vie. La période suivante marque encore un progrès dans cette nouvelle voie, et le pastel et surtout l'estompe jouent un grand rôle dans les portraits exécutés sous les règnes d'Henri III et d'Henri IV; les dessinateurs commencent en effet à se préoccuper d'imiter les portraits peints et sont loin des crayons si sobres et disons-le un peu secs du début.

Par sa forme savante et très habile, le portrait de Mademoiselle d'Aumale appartient à cette dernière période et doit être datée de l'extrême fin du XVI[e] siècle. Il semble donc que la date inscrite dans le coin supérieur de gauche du dessin puisse être exacte; mais il est impossible à l'heure actuelle de mettre un nom d'auteur sur ce crayon. M. Louis Dimier, dans le livre qu'il a consacré aux portraits de Chantilly et qui doit paraître incessamment, a rapproché de ce dessin quatre autres portraits actuellement au musée Condé; il les attribue au « maître de M[lle] d'Aumale ». Ces portraits sont ceux de M[me] de Birague, n° 413 du catalogue de Chantilly; celui de M[me] de Branthome, n° 414; celui d'une femme inconnue, n° 410; celui d'une femme inconnue, n° 457; (ces quatre portraits aux crayons proviennent de la collection Lenoir). Dans ces cinq portraits nous remarquons en effet le même travail d'estompe, surtout ces mêmes yeux très jolis et très brillants, un peu de sanguine aux lèvres et aux oreilles. Cela se voit surtout dans les portraits de M[me] de Birague et de M[me] de Branthome, reproduits dans l'ouvrage de M. Moreau-Nélaton sous les n[os] 355 et 356.

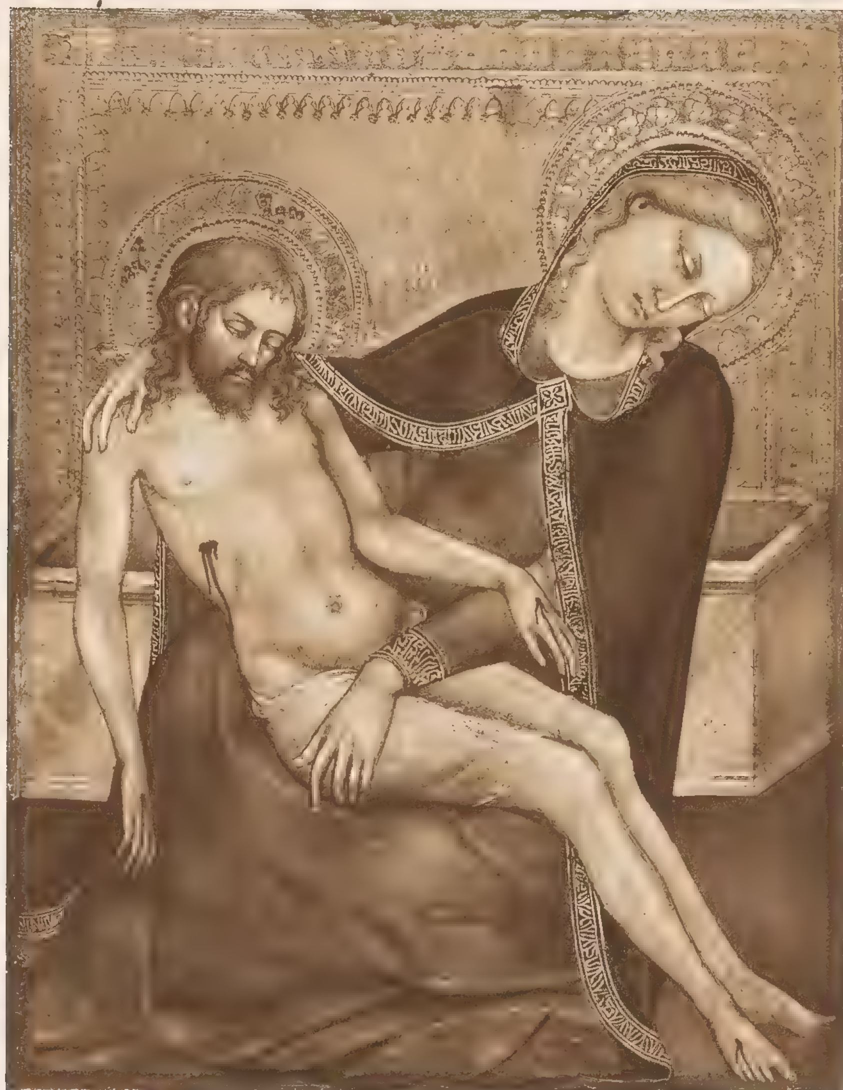
TABLE DES MATIÈRES

PEINTURES

MINIATURES ET DESSINS

TABLE GÉNÉRALE

V 24





2

[illegible]

















REVERS DES TROIS PLATEAUX D'ACCOUCHÉES





LA VIERGE ADORANT L'ENFANT [illegible] DEUX SAINTS



BUSTE DE JEUNE HOMME

Par [illegible]



[illegible]

L'ENFANT JÉSUS JOUANT AVEC SAINT JEAN



LA LÉGENDE DE SAINTE LUCIE

16

SAINT GEORGES TUANT LE DRAGON

[illegible] XVe siècle



LE CHRIST EN CROIX ENTRE LA VIERGE ET SAINT JEAN



8

LES QUATRE DOCTEURS DE L'ÉGLISE [illegible]

[illegible]




19

L'ANNONCIATION

REVERS DES VOLETS PRÉCÉDENTS



20

VIERGE DE DOULEUR

[illegible]



91

LA SAINTE FAMILLE

[illegible]

22

LA VIERGE ET L'ENFANT ENTRE DEUX SAINTES

Par Ambrosius Benson



LA MADELEINE LISANT

[illegible]



[illegible]

Collection Martin Le Roy





L'ANNONCIATION [illegible]

École flamande, fin du XVe siècle



26

LAMENTATION AUTOUR DU CORPS DU CHRIST

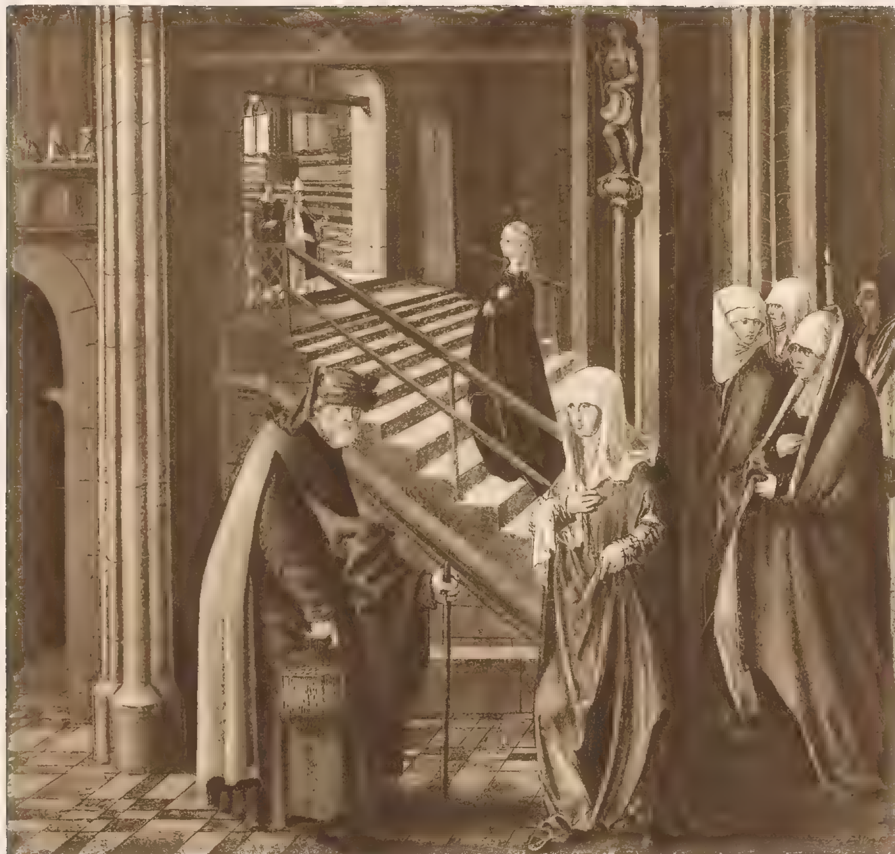
École hollandaise — Début du XVIe siècle





28

LA CIRCONCISION



[illegible]

[illegible]


Scs Georgius
Sanctus Martinus


Scta maria magdalena
Scus Cristoferus



51

PORTRAIT D'HOMME





LE QUATRIÈME ANGE

LE CINQUIEME ANGE

37. APOCALYPSE. — France. — Fin du XIIe siècle

carminib' s; p angl'm. ioest puritatis sue nun
cium seruo suo pbatissimo scilicet uiro. τ sci
ssimo anteoz omnium colis directa est. Q. ui re

faciat custodiam mandatorum. si audiatis
consumatio: opis pfectionem exhibeat. S.
solum sit pfectio: que legeris et audieris

LA VOCATION DE SAINT JEAN

Maria de qua ihs xps di fili' in bethleem iude satm carnem
natus est. τ nectimo et enim anus sue anno expleto a iohe
baptista filio zacharie sicerdotis de uice abia in iordane flumine bap
tizatus est in diem apparitionis sue. Unde sequenti anno mirabilia
quep i euglio scripta sunt fecit. In anno ii. xxx. iii. crucifixus sue dd

...e auaret eos diuina

L'ADORATION DES MAGES

55. APOCALYPSE — Art du midi de la France — Fin du XII[e] siècle

men habet ebraice. Abadon: Grece. Apolion. Latine Exterminans. Et u

incoata persecutio e parati in oram et diem et mensem et annum. ut occi deret terciam partem hominu. Et numerus inquit exercituu. bis miriades miriadum audiui numerum eorum.

quadrigenti fuitt mille sexcenti..

Et uidi aliud signum in celo magnu et mirabile anglos septem. Septem angli septe ecclie sunt. que e una habens plagas septem nouissimas qm in ipsa

opa tua dne ds. omps ds. iuste et uere sunt uie tue rex gentiu. quis no timeat et clarificet nom tuu qui solus es scs. qm oms gentes uenient et adorabunt in conspectu tuo qm iustificationes tue manifeste sunt..

truct. Su-
per terra benedixit te deus in eternum. Evovae. ps. Dil. Sus-
cepimus deus misericordiam tuam in medio templi tui.
Evovae. tu do. mag. Orietur diebus domini abundantia pacis
et dominabitur. Evovae. nd. Ds. Veritas de terra orta est et
iusticia de celo prospexit. Evovae. xisti. Bndi. Tanquam sponsus. Dns pro-cedens.
Hodie nobis celorum rex de virgine nas-
ci dignatus est ut hominem perditum
ad regna celestia revocaret gaudet
exercitus angelorum Quia salus eterna huma

PL. XXXVIII

[illegible] ANTIPHONAIRE [illegible] XIVe siècle

iam 3compiscenti animo pparata securus et gaudens ue

nio ad te i ta ut tu exultans suscipias me discipli eius

qui pepen dit in te. Seculorum amen.

Stephanus autem plenus gracia et fortitudine

faciebat signa magna in populo. Evovae. X pistum

natum qui beatum hodie coronavit stephanum. ue

nite adore mus p. Venite.

Eterna die do mi nus natus est

in terris ut ste phanus nasceret

LA LAPIDATION DE SAINT ÉTIENNE

ANTIPHONAIRE [illegible] XIVe [illegible]

scimur tibi in delicto

diffusa

graci

a benedixit te de

UNE SAINTE

si soli servo si dem

iem

le

agnes ad memo

SAINTE AGNÈS

aliud nisi domus dei et porta celi. Evovae.

Te decet. Fundata est domus domini. Sup item montiū

Ornaverunt faciem templi coronis au

re is et dedicaverunt altare do

CONSÉCRATION D'UNE ÉGLISE

34. ANTIPHONAIRE [illegible] XIVe siècle



SAINT MARC



LA VIERGE ET L'ENFANT



LA PRÉSENTATION AU TEMPLE



LA CRUCIFIXION

51. — LIVRE D'HEURES DE JEANNE DE FRANCE
Art français, 2e moitié du XVe Siècle

Collection Martin Le Roy






Mademoiselle
d'aumale l'
aisnée
1594.